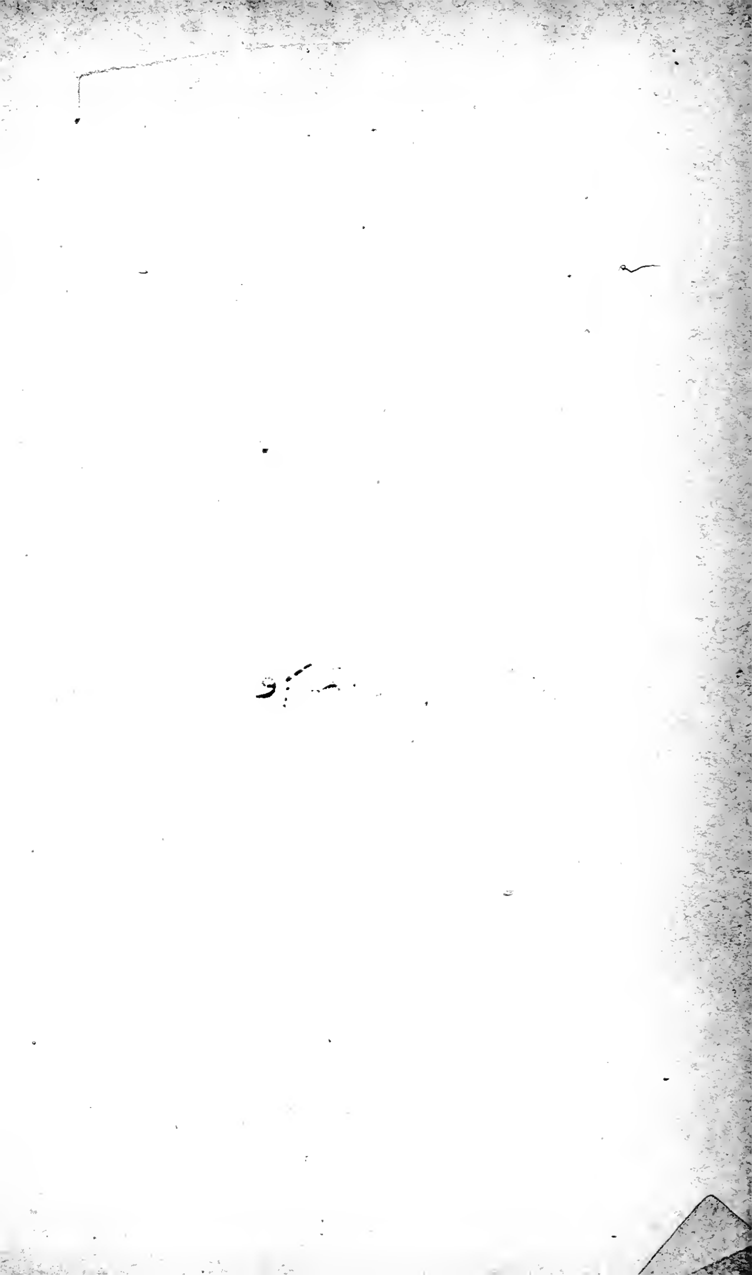


L'ART DE RICHARD WAGNER

L'ŒUVRE POÉTIQUE

Ce volume a été déposé au ministère de l'intérieur (section de la librairie) en mai 1893.

PARIS. — TYP. DE E. PLON, NOURRIT ET Cie, RUE GARANCIÈRE, 8.

L'ART

DE

RICHARD WAGNER

L'ŒUVRE POÉTIQUE

PAR

ALFRED ERNST



PARIS

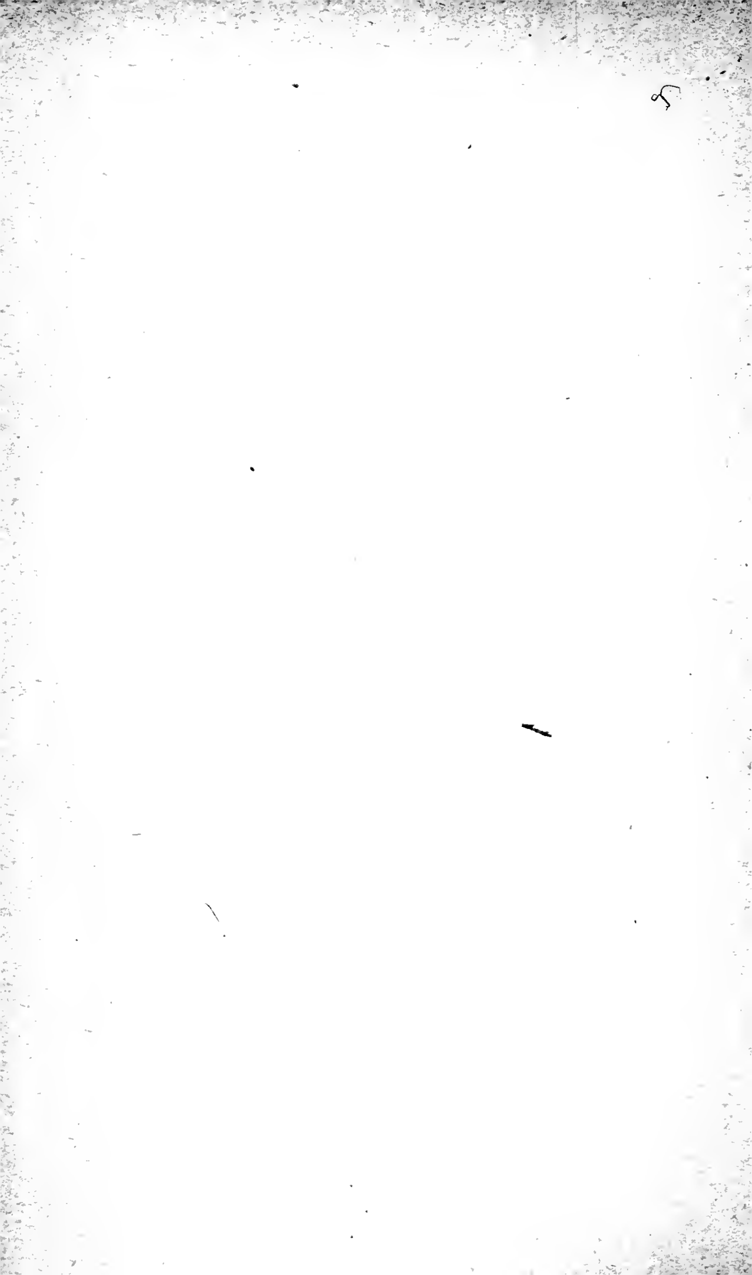
LIBRAIRIE PLON

E. PLON, NOURRIT ET Cie, IMPRIMEURS-ÉDITEURS

RUE GARANCIÈRE, 10

1893

A MA MÈRE



AVERTISSEMENT

Richard Wagner est un poète musicien.

L'indissoluble union, en lui, du génie poétique et du génie musical, leur pénétration réciproque, leur fusion parfaite et splendide, sont peut-être plus admirables encore que le fait, si exceptionnel pourtant, de leur coexistence ininterrompue et de leur double activité.

Mais si le but de l'Art est la synthèse vivante, — la Vie elle-même figurée ou suggérée, en quelque sorte recréée, — la Critique, elle, se voit contrainte aux labeurs de l'analyse. Sa tâche est de séparer et de comparer. Il lui faut étudier, successivement, l'œuvre et l'artiste, les intentions et les résultats, sous leurs aspects différents, à des points de vue distincts.

Nous avons cru devoir, au présent livre, insistant de préférence sur le poète dramatique en Wagner, négliger provisoirement la merveille de sa musique, nous réservant, dans un prochain volume, — *l'Art de Richard Wagner : l'Œuvre mu-*

sicale, dont la majeure partie est déjà composée, — d'examiner de très près les partitions du maître.

Et cependant, il est si impossible de dissocier véritablement, en Wagner, le musicien et le poète, que bien souvent, au cours de cet ouvrage, nous avons fait allusion à la symphonie, qui ne se peut abstraire du drame. Plus fréquemment encore, dans le livre qui traitera de la musique, il sera fait allusion au texte poétique des œuvres considérées...

De cette division, nécessaire, — étant données les proportions et la nature de notre travail, — l'obligation est résultée de ne point essayer d'épuiser les questions offertes à notre étude. Résumant, par exemple, la plastique dans les drames wagnériens, nous avons jugé sage de ne point apprécier en leur détail les effets musicaux que Wagner emploie pour accompagner le geste du personnage en scène. Analysant en un petit nombre de paragraphes la métrique des poèmes, il nous a semblé indispensable d'ajourner à notre second volume l'examen des rapports entre le rythme, la forme, le développement du vers, de la phrase, de la période, et la construction de la mélodie vocale ou la marche de l'harmonie qui la soutient.

Ce livre comporte deux parties. Dans la première, des considérations générales trouvent place, qui sont relatives aux caractères essentiels des

poèmes wagnériens, et aux tendances principales de Wagner dramaturge. Dans la seconde partie, les grands types humains qui peuplent les œuvres de Wagner sont étudiés. Nous n'avons pas eu la prétention d'en établir une série complète : notre choix a été motivé par la signification de ces héros et héroïnes plus que par leur importance extérieure dans le drame. Ainsi, bien qu'il n'existe pas, en ces pages, de monographies spécialement consacrées à Kurwenal, à Walther, à Brangäne, à Mime, à Ortrude, à Eva, à Frédéric, à Gunther, à Loge, à Gurnemanz, à d'autres encore, il est parlé de ces divers personnages, occasionnellement, en de nombreuses circonstances.

Au point de vue de la méthode, nous nous sommes appliqué à présenter tout d'abord les faits poétiques et dramatiques, tels qu'ils s'affirment dans l'œuvre. Les écrits théoriques du maître, sa correspondance, les inductions de ses commentateurs et les nôtres ne viennent qu'ensuite, à titre d'explication et de vérification (1). Nous n'avons consi-

(1) Les textes fondamentaux auxquels il convient de se reporter sans cesse, et que nous avons dû rappeler très fréquemment au cours de cet ouvrage, sont, — après les drames eux-mêmes de Wagner,— les recueils suivants, dont nous donnons immédiatement ici l'indication bibliographique :

R. Wagner : *Gesammelte Schriften und Dichtungen* (*Ecrits et poèmes réunis*) ; Leipzig, E. W. Fritzsch, 10 vol. in-8; t. I — IX; 1871; t. X, 1882.

R. Wagner und F. Liszt : *Briefwechsel zwischen Wagner und*

déré pourtant le critique, en Wagner, que d'une manière incidente, afin de ne pas élargir à l'excès notre plan primitif, déjà si vaste, — trop vaste sans doute. Car, et c'est là probablement le moindre défaut de notre travail, les questions que nous avons tenté d'énoncer et d'étudier sont d'une portée si haute et d'une nature si complexe que chacune d'elles pourrait faire l'objet, non d'un chapitre, mais d'un livre.

A. E.

Liszt (Correspondance entre Wagner et Liszt); Leipzig, Breitkopf und Härtel, 1887, 2 vol. in-8.

R. WAGNER : *Briefe an Uhlig, Fischer und Heine (Lettres à Uhlig, Fischer et F. Heine)* ; Leipzig, Breitkopf und Härtel, 1888, in-8.

L'ART
DE
RICHARD WAGNER

PREMIÈRE PARTIE

CHAPITRE PREMIER

LE POÈTE DRAMATIQUE

Le poète est le Sachant de l'Inconscient.
(Opéra et Drame).

Les ouvrages de Richard Wagner ont été vivement attaqués, et le sont encore, au point de vue dramatique. Il s'est même produit une évolution importante de la Critique hostile au maître : on ne conteste plus sérieusement, en Wagner, le musicien. Sans doute, quelques écrivains lui reprochent encore, à l'occasion, d'oser certains effets, de ne pas ménager assez les nerfs de l'auditeur, d'engager la musique dans une voie dangereuse où elle risque de perdre sa liberté et sa beauté propres... Ce sont là des théories que nous avons d'excellentes raisons de croire inexactes, mais qui n'impliquent pas la méconnaissance de l'extraordinaire valeur musicale des drames wagnériens. Ceux qui énoncent ces objections ne font pas difficulté de considérer Wagner comme un musicien de mérite supérieur, de qui les dons naturels et le savoir ne sauraient être un instant mis en doute.

Le dramaturge, au contraire, est très violemment nié. On conteste à tout moment ce poète, ce poète qui appela le musicien à la vie, pour unir étroitement leurs deux arts. Ne pas comprendre le poète dramatique, c'est ne pas comprendre le musicien lui-même ; c'est surtout s'élever contre la vivante réalité des œuvres. Or, les ennemis actuels de Wagner affectent de le proclamer symphoniste, maître en matière de développement, d'harmonie, de contrepoint, de technique orchestrale, voire d'invention mélodique. Mais ils déplorent, naïvement, qu'il ait dépensé tant de science, d'habileté, d'inspiration, à mettre à la scène des fables puériles, de nébuleuses mythologies, sans intérêt, sans action, où tout se passe, disent-ils encore, en conversations anti-dramatiques et en spectacles de féerie...

Les admirateurs de Wagner partagent souvent l'erreur de ses ennemis. Ils ont trop fréquemment coutume de ne considérer en lui que le musicien; et par musicien ils entendent, non pas l'artiste universel qui a senti, souffert, aimé musicalement, qui a fait de la Musique l'incomparable langage expressif de l'homme intérieur dans le Drame, mais une sorte de merveilleux littérateur musical, substituant un style à un autre style, enrichissant le vocabulaire des compositeurs modernes, imaginant une forme nouvelle de l'opéra, ayant vu, lui aussi, en l'affabulation concrète du drame, un prétexte plus ou moins ingénieux aux splendeurs symphoniques. Ils accordent d'ailleurs, de confiance, que les sujets de ses ouvrages en valent d'autres, qu'on n'y trouve point de vers ridicules, de banalités sentimentales, de phrases incorrectes, plates ou prétentieuses, comme dans les habituels livrets d'opéra. Quelques-uns reconnaissent même que ces « livrets » de Wagner sont poétiques, qu'on y peut goûter parfois cette émotion rêveuse et ces farouches accents qui caractérisent la Légende germanique et le Mythe scandinave; mais c'est là tout; et, à de rares exceptions près, ils mettent le musicien bien au-dessus du poète dramatique.

Rien ne prouve mieux la radicale incompréhension de l'œuvre wagnérienne que cette méconnaissance du drame. Le Drame ? Wagner n'a pas voulu autre chose, n'a pas fait autre chose. Seules les créations du poète ont rendu possible l'épanouissement du musicien.

***

Richard Wagner est poète dramatique par le choix de ses sujets, toujours réductibles à des idées simples et fortes, à un petit nombre de conflits passionnels, absolument humains, qui synthétisent les significations mêmes de notre vie. Il l'est, d'un mot, par toute sa conception de l'art dramatique et du rôle de cet art. Seul, un haut artiste, un poète puissant était capable d'écrire, comme il fit dans une lettre à son ami Uhlig, cette phrase, cette pensée d'une vérité si lumineuse : « L'œuvre du réel génie est de concentrer en son poème tout ce qu'il juge digne de l'intéresser dans la vie générale, et de faire de ces éléments généraux une vie particulière, de telle sorte que nous puissions recueillir et comprendre en un instant des impressions que le temps et la diversité des choses nous offriraient avec des rapports beaucoup plus éloignés (1). »

Wagner est poète par son amour de la vie, par sa compréhension du sens de la vie, par sa passion de la réalité, réalité dont il se pénètre et qu'il crée à nouveau sur la scène. Tout art qui méprise la vie ou qui cherche

(1) Cette lettre à Uhlig est datée de Zurich, 22 octobre 1850. Nous avons dû développer et forcément alourdir la phrase de Wagner pour en donner une traduction à peu près complète. Elle est d'une brièveté remarquable et d'une très forte concentration d'idées. Pour les lecteurs familiarisés avec la langue allemande, voici le texte original de cette phrase : « *Der wirkliche Genius besteht in der Verdichtung des geniessenswerthen Allgemeinen zu einem gedrängten Besonderen, so dass wir in einem Augenblick in uns aufnehmen können, was Zeit und Elemente uns in weitverzweigten Zusammenhange bieten.* »

ailleurs ses moyens expressifs lui inspire un étonnement qui tourne facilement à l'indignation : « Les hommes ne *vivent* donc véritablement plus? D'où l'artiste peut-il tirer ses créations, sinon de la vie? et n'est-il point vrai que la vie est pour lui d'un contenu artistique réellement productif dans le seul cas où elle le pousse sans relâche à créer des figures en correspondance avec elle?... Et que fait l'artiste de cette source de tout art, si des conceptions nouvelles n'en découlent pas irrésistiblement, et ne se résolvent pas complètement en de nouvelles créations?... Enfants! créez du nouveau! du nouveau, et encore du nouveau (1)! »

C'est donc là le rôle du poète dramatique, selon Wagner : faire une création particulière, de forte et significative concentration, avec les éléments de la réalité générale; la faire nouvelle, expressive du tempérament personnel de l'artiste, directe, sincère, sans préoccupation d'imiter un modèle consacré. Il veut que cette création soit en correspondance avec la vie ; il veut que le sens de la vie s'en dégage, nettement, puissamment. Le poète est pour lui « l'âme sachante de tout ce qui s'ignore »; le poète sait, pour ses héros, qui ne savent point : il est le « figurateur réfléchi des réalités nécessaires », l'interprète intelligent de notre nature morale et de ses lois (2).

Et ce rôle conscient du poète n'est pas moins essentiel dans le drame musical que dans le drame parlé. La Musique est l'âme féminine du drame, toute de sentiment, toute d'amour, suivant l'expression même de Wagner; le Poème est l'intelligence et la volonté lucide de ce drame (3).

(1) Lettre de Wagner à Liszt, datée de Zurich, 8 septembre 1852. Cette lettre est postérieure de deux mois à l'achèvement du poème de *la Walkyrie* (terminé le 1er juillet 1852).

(2) « Der Dichter ist *der Wissende des Unbewussten,* der absichtliche Darsteller des Unwillkürlichen. » (*Oper und Drama,* au tome IV des *Gesammelte Schriften,* p. 161.)

(3) La lettre de Wagner à Liszt, déjà citée plus haut (Zurich, 8 septembre 1852), contient des appréciations relatives à Berlioz, dont quelques-unes sont injustes, mais dont le plus grand nombre



Wagner est un poète dramatique. L'histoire de sa vie et de son évolution intellectuelle le démontre. Il suffit d'ouvrir son *Esquisse autobiographique* (1) pour constater l'antériorité de ses tentatives dramatiques par rapport à ses essais musicaux.

D'autres preuves, plus importantes encore, résultent de la passion qu'il apporta à la création poétique de ses œuvres. Il vivait la vie de ses héros. Rien d'éloquent, sur ce point, comme sa correspondance avec Uhlig et avec Liszt. Voici un fragment d'une lettre adressée à ce dernier (2). « Ce sombre héros [le Hollandais maudit] ne sort plus de ma pensée! Toujours j'entends la phrase: « Ah! si tu pouvais, pâle marin, trouver Celle que tu « cherches ! » mais l'espérance: « pour le pâle marin la rédemption peut exister encore, » a disparu cependant pour moi. Il ne m'est plus de délivrance que *la mort* (3). Oh! quel bonheur ce serait, si la mort me rencontrait dans une tempête, et non sur le lit du malade! Oui, c'est dans l'incendie du Walhall que je voudrais m'abîmer... Considère bien mon nouveau poème [*l'Anneau du Nibe-*

sont au contraire très profondes — où ce rôle du poète dans le drame musical est fort clairement indiqué. En voici des passages : « Au nom du Ciel, que Berlioz écrive donc un nouvel opéra ! s'il ne le fait point, ce sera son plus grand malheur, car une seule chose le peut sauver, le Drame... Crois-moi, j'aime Berlioz, encore qu'il s'obstine, en sa défiance, à se tenir loin de moi : il ne me connaît pas, mais moi je le connais. Si j'attends quelque chose de quelqu'un, c'est uniquement de Berlioz... Or, si un musicien a besoin d'un poète, ce musicien est Berlioz, et le malheur est qu'il se choisisse toujours son poète d'après son humeur musicale, tantôt Shakespeare, tantôt Goethe... Il lui faudrait un poète qui pénétrât complètement son esprit, qui, par enthousiasme, le contraignît, le domptât, qui fût à son âme musicale ce que l'homme est à la femme. »

(1) *Autobiographische Skizze* (*Gesammelte Schriften*, t. I ; la traduction française est contenue dans l'ouvrage : R. Wagner, *Souvenirs*, trad. par C. Benoît, Paris, Charpentier, 1884, in-8).

(2) Lettre de Wagner à Liszt, datée de Zurich, 11 février 1853.

(3) Cf. *Parsifal*, acte I, 1er tableau, paroles d'Amfortas : « *Mich dünkt*, etc... »

lung] : il contient le commencement d'un monde et sa fin ! »

Il s'enthousiasme pour le poème de *la Walkyrie*, parle de « sa terrible beauté », et ajoute (ce qui prouve bien l'action capitale du poète dans l'ensemble de l'œuvre) : « la musique ira très vite et très aisément, car elle n'est que la réalisation d'une chose déjà achevée en elle-même (1). » Dans une autre lettre, il appelle le texte du *Ring* « le poème de ma vie, de tout ce que je suis et de tout ce que je sens (2) ».

Les grands artistes vivent ainsi leurs créations. Épris d'humanité, ils créent avec la vie réelle une nouvelle vie, réelle également par sa vérité intime, où, délivrés des impossibilités communes, affranchis des accidents multiples qui masquent le fond des choses et l'intérieur des âmes aux artistes de second ordre, ils se sentent libres de souffrir et d'aimer. Eschyle fait de Prométhée le héros de son rêve, réconcilié avec Zeus après des siècles de supplices ; dans la bouche d'Antigone, Sophocle met la sainte parole humaine, qui proteste contre tout l'ancien monde, ses lois, ses intérêts, ses vertus politiques elles-mêmes, — pressentiment sublime des âges nouveaux. Hors de l'univers qui le proscrit, aux régions illimitées que fait surgir son imagination, Dante pleure sur Francesca et Paolo, pour qui l'Enfer n'aurait point dû s'ouvrir ; il rencontre Matelda, au Purgatoire émaillé de pâles fleurs ; il suit la vision de son amour et de sa foi, la Béatrice glorieuse, vêtue de flamme vive, aux cycles lumineux du Paradis. L'immortelle vie de Shakespeare, celle qu'il a vécue en puissance, dans le tumulte de ses créations, se déroule sur le balcon de Vérone, où Juliette attend Roméo, sous les voûtes fatales d'Inverness, dans les repaires de la Tour de Londres, par la lande où hurle l'infortune du vieux Lear, et dans cette île lointaine

(1) Lettre de Wagner à Liszt, datée du 16 juin 1852.
(2) Lettre de Wagner à Liszt, datée de Zurich, 9 novembre 1852.

qu'enveloppent les tourmentes des Bermudes, où chantent les génies aériens, où Ferdinand reçoit le chaste aveu de Miranda. Goethe, ce calme esprit dont nulle souffrance réelle ne paraît émouvoir la haute sérénité, transporte dans son œuvre toutes les passions qui le pourraient éteindre; il se délivre de la vie par l'évocation artistique d'une vie nouvelle. Il aime les seules amantes que son génie s'est données : sa tendresse est pour Claire, l'amoureuse d'Egmont, fleur brisée par la chute de l'arbre, dans l'orage des luttes politiques et nationales, et pour Gretchen, perdue, abandonnée, résumant en elle toute la détresse de la femme. Balzac vit avec les héros de son œuvre colossale, s'inquiète de leurs aventures, éprouve les passions qu'il leur prête, au point de croire à leur existence objective...

Wagner présente avec Goethe ceci de commun que pour lui aussi poésie fut délivrance, et, par ce mot poésie, qui peut recevoir plusieurs sens, il faut entendre la création, la réalisation artistique d'un personnel rêve de vie. Pendant de longues années, il médita ses drames, simplifiant et concentrant toujours les premières esquisses qu'il en avait tentées, et procédant à leur exécution définitive, le moment venu, avec une incroyable ardeur (1). Cette exécution passionnée de ses œuvres fut plusieurs fois l'issue d'une vraie crise morale, par exemple pour *Tannhäuser*, pour *Lohengrin*, pour *Tristan*. Et cet état moral a toujours immédiatement réagi sur le musicien,

(1) Vers 1843, Wagner commença à s'occuper du cycle du Saint-Gral : à la fin de l'année 1854, il fit apparaître Parsifal dans sa première ébauche de *Tristan*. En 1855, 1856 et 1857, il esquissa quelques parties du drame futur de *Parsifal*, et fit même quelques essais musicaux. Pendant huit années, il médita cette œuvre, sans préjudice de ses autres travaux, continua l'esquisse commencée, et c'est en 1864 que le projet fut définitivement établi, scène par scène, avec de nombreux passages ébauchés ; au printemps de 1877, il reprit et acheva promptement le poème L'œuvre, on le sait, ne fut représentée à Bayreuth qu'en 1882. Cf. *Revue Wagnérienne*, 2e année, no VII (août 1886), pp. 220-221. On pourrait indiquer une genèse analogue pour les autres grands ouvrages du maître.

qui d'ailleurs ne peut jamais être dissocié du poète. Wagner raconte que lorsqu'il composa la musique de *Tannhäuser*, il n'avait qu'une crainte, celle que la mort vînt le surprendre avant qu'il eût fini son œuvre (1).

***

Wagner est poète par l'Idée et par l'Émotion. L'examen, même superficiel, de ses œuvres, permet d'affirmer que l'auteur de ces grands drames n'est pas seulement « son propre librettiste », comme beaucoup paraissent le croire. Ce ne sont pas des livrets d'opéra qu'il a écrits, dans une langue meilleure que celle des librettistes ordinaires. Ce ne sont pas non plus des poèmes de pure littérature, ouvrages de styliste en quête d'archaïsmes et de formes rares.

Il n'y a nul rapport entre un librettiste, qu'il s'appelle Da Ponte, Cazalbigi, Scribe, Kind, de Wailly, et l'homme qui a conçu *Tristan*, *l'Anneau du Nibelung*, *Parsifal*. Les écrivains que nous venons de nommer essayèrent de prévoir des effets extérieurement lyriques, d'établir un canevas ingénieux sur lequel la riche broderie musicale pût s'épanouir facilement. Si quelques types humains se sont dégagés de leurs conceptions médiocres, c'est au compositeur qu'on le doit, et non à leur personnel effort. Wagner, lui, ne s'est préoccupé que de l'essence passionnelle de la musique, de son intime force, de cette « pure humanité » — *Das Reinmenschliche* » — qu'elle seule exprime avec une liberté complète. C'est en partant de ce principe qu'il a écrit ses poèmes, et la réalisation musicale, venue plus tard, s'y est incorporée avec une aisance merveilleuse : ils étaient naturellement propres à la musique, étant naturellement simples et humains. Mariage sublime, où nulle servitude n'appa-

(1) *Eine Mittheilung an meinen Freunden* (*Gesammelte Schriften*' t. IV, pp. 343-344).

rait ! Le poète délivre le musicien de toute limitation conventionnelle, et le musicien, à son tour, est le libérateur du poète, qui n'a plus à tenter de vaines recherches, et qui sent décuplée la puissance de suggestion de sa parole.

L'idée directrice, en chaque drame de Wagner, implique un désir résolu de s'écarter des sujets exploités couramment par les compositeurs, du banal prétexte à musique que les librettistes accommodent de cent façons, tout en s'abstenant d'y introduire une signification nouvelle. Rien, dans la conduite de Tannhäuser à l'égard d'Elisabeth, qui ressemble au rôle, à l'attitude ordinaires de l'amoureux d'opéra : où d'autres se borneraient à reprendre l'histoire immodifiable de l'amour partagé et des obstacles qui s'interposent, Wagner agite la question de l'éternité, de la possession intérieure du souverain bien, du salut, — salut réel pour le chrétien, symbolique pour l'homme qui ne croit pas. Au drame familier des *Maîtres Chanteurs*, si charmant et si émouvant en sa simplicité, il ajoute délibérément une haute idée d'art. Que dire du *Ring ?* Renoncement, rédemption, lutte des sens et de l'esprit, de la convoitise brutale et de l'amour qui s'immole, tout cela s'y développe en une cosmogonie symbolique.

En tous ces grands drames, c'est le problème de la vie qui se pose, c'est un des aspects de notre destinée que le poète nous présente, mais non d'une manière abstraite, et sans aucune tendance à la spéculation philosophique. Toujours l'homme vivant est mis sous nos yeux ; toujours le sentiment humain, la parole humaine, l'acte humain nous sont montrés dans leur vérité la plus émue. Wagner n'est à aucun titre un littérateur, au sens habituel de ce terme ; sans doute il sait les formes littéraires, il les exerce, mais sans jamais s'y complaire, sans les rechercher pour elles-mêmes. Il ne fait point métier de la littérature, il ne prend pas l'instrument pour

la fonction, le moyen pour le but. Il ne consent à traduire que ce qu'il sent, et comme il le sent. Sa technique poétique est puissante, sa technique musicale est splendide, mais, en l'une et l'autre langue qu'il emploie, c'est l'humanité seule qu'il se soucie d'exprimer. Comme le Faust de Goethe, il a pu dire, au moment de créer les héros de son drame : « Je me sens le courage d'affronter la réalité du monde, de porter la douleur de la terre et sa joie ! »

A chaque scène, le poète dramatique se prouve, par l'élévation de l'idée, le choix intuitif du détail caractéristique, la force et la profondeur de l'émotion. A tout instant, c'est une invention neuve, directement jaillie de la vie réelle, éloquemment expressive de notre humanité. C'est le brusque changement d'attitude de Sieglinde, la clameur éperdue de la mère : « Sauve-moi, sauve mon enfant ! » C'est, en un autre passage du même rôle, ce trait si véridique, le souvenir reparu dans le rêve, l'ancienne angoisse et l'ancienne catastrophe revues en l'hallucination d'un sommeil troublé : « Si seulement le père rentrait à la maison!... » C'est le cri de Tannhäuser terrassé par la miséricorde divine : « Dieu tout-puissant, louange à toi ! grands sont les miracles de ta grâce ! » C'est la prière d'Elsa tombant à genoux, en la minute tragique où se joue sa destinée ; c'est le cri de Parsifal s'arrachant aux bras de Kundry : « Amfortas ! la blessure ! » Et le salut suprême à Brünnhilde, qui chante sur les lèvres de Siegfried expirant ; et la mort extatique d'Isolde; et cette simple parole du bon Hans Sachs : « Ecoute, enfant, — voici un chant de maître ! » C'est l'intercession d'Elisabeth, et les premiers mots que murmure Senta, en un réveil mystérieux de son âme, après que le Hollandais a parlé...

Le poète dramatique est complet en Wagner : l'ironie et le rire lui appartiennent aussi. Toutes observations faites sur le caractère national que les éléments

comiques d'une œuvre comportent toujours plus ou moins, il demeure cependant avéré que le créateur de Beckmesser et de Mime a été, occasionnellement, un maître du rire sain, puissant, né des choses plus que des mots, issu, — comme l'émotion elle-même, — de la franche réalité. Les intonations de Mime sont comiques, ses grimaces et ses discours également, mais ce qui l'est surtout, c'est le fait dramatique de l'opposition qui s'établit entre lui et Siegfried, entre le nain laid, débile, fourbe, et le héros libre, beau, joyeux. L'un est la caricature de l'autre: Siegfried forge le glaive redoutable qui doit briser la lance sainte de Wotan, Mime cuisine ridiculement dans un coin de sa hutte. Beckmesser encore est une sorte de caricature de Walther, et le rire naît tout naturellement de son aspect, de ses faits et gestes, de ses déconvenues. Wagner, qui n'a jamais respecté la convention des genres, a introduit le rire et la raillerie en des rôles dont le caractère d'ensemble n'est aucunement comique, ceux, par exemple, des Filles du Rhin, de Loge, de Siegfried; car il ne perd de vue, en aucun cas, la complexité de la nature humaine, la variété de langage et d'actions du personnage le plus simple, — sans d'ailleurs tomber dans l'erreur des dramaturges romantiques, et bâtir une artificielle théorie sur le rôle du grotesque et du hideux au théâtre. Wotan lui-même connaît le rire, si fugace qu'en soit l'apparition sur ses lèvres. Et Wagner demeure poète en cet heureux réalisme : après la comique mêlée où Beckmesser est bâtonné par l'apprenti David, où voisins et voisines s'interpellent, se bousculent, échangent force injures et horions, la trompe du veilleur résonne; chacun rentre en hâte chez soi, la place demeure vide, et la paix d'une belle nuit d'été s'étend sur la ville silencieuse: à l'orchestre, le motif de la burlesque sérénade succède une fois encore aux mélodies de la brise caressante, et ses trois dernières notes, lentement répétées, s'idéalisant tout à coup d'une féerique douceur, ouvrent à l'imagination le monde vaporeux des rêves...

Cette poésie, Wagner en étend la persuasion et le charme à toutes les parties de son œuvre, aux personnages les moins importants, à ceux que la plupart des dramaturges ne manqueraient pas de sacrifier. Cette observation humaine, qui donne à la poésie sa valeur expressive, son durable intérêt, s'affirme dans tous les sentiments mis en scène par Wagner, qu'ils émanent des protagonistes du drame ou des plus humbles comparses. L'attendrissement divin de la passion, la vérité d'une adoration confuse mais intense (comme les âmes en quelque sorte rudimentaires l'éprouvent fréquemment) se retrouvent dans le rude personnage de Fasolt, au dernier tableau du *Rheingold :* lorsque le géant scrute les interstices du monceau d'or, et voit briller l'œil de Freia, la déesse de la beauté, lumière et sourire de la vie — Freia, perdue à jamais, dans un instant, pour son désir, — son cri prend une déchirante expression d'amour et de regret. Les figures diverses des maîtres chanteurs, Vogelgesang, Kothner, Nachtigall, sont réalisées sobrement, mais avec la même sûreté de dessin, la même justesse de couleur que les personnages essentiels de l'admirable comédie lyrique. David est aussi vrai que Walther, et la cour qu'il fait à Magdalene, si amusante par comparaison avec l'amour qui lie les cœurs du jeune chevalier et d'Eva, a aussi sa note touchante, gentiment émue. Pogner rentre au logis, avec sa fille, tandis que le crépuscule descend peu à peu sur Nürenberg ; il songe au lendemain, aux déterminations qu'il faudra prendre, il s'étonne du silence d'Eva, se demande quelles pensées, quels espoirs ou quelles mélancolies s'y abritent : « Et toi, mon enfant, tu ne me dis rien ? — *Und du, mein Kind, du sagst mir nichts ?...* » La grave affection, les préoccupations du père, le trouble caché d'Eva, plein d'inquiets désirs inexprimés, ces deux états d'âme, en un mot, si vrais, si humains, sont merveilleusement suggérés par un très petit nombre de phrases, que prolonge et commente la plus discrète, la plus délicieuse symphonie.



Wagner est poète dramatique par la direction générale de son esprit, par les pages décisives qu'il a écrites sur le Drame, par l'ensemble de ses œuvres critiques, et par sa haute compréhension des poètes et des dramaturges. Sans analyser ici ses ouvrages didactiques, sa correspondance connue et ce qui a été recueilli de ses opinions oralement émises nous rappellerons l'immense admiration qu'il professait pour Homère (1), ses pénétrants aperçus sur l'esprit du drame de Shakespeare et du drame grec, dans *Oper und Drama*, et même sur le théâtre de nos classiques (2), sur Dante, — encore que l'on ait le droit de contester son point de vue, — sur Calderon (notamment dans ses lettres à Liszt), sur Schiller (3), sur Gœthe (4).

Wagner enfin est poète dramatique par les rapports divers qui existent entre son art et celui des autres maîtres du Drame, par les influences que ces maîtres ont exercées sur lui, par l'indépendance aussi avec laquelle il

(1) *Bayreuther Blätter*, année 1879, p. 189.
(2) *Oper und Drama* (*Gesammelte Schriften*, t. IV, p. 11).
(3) Dans *Oper und Drama*, Wagner dit ingénieusement que Schiller « plane entre ciel et terre », à condition d'appeler « ciel » la forme d'art de la tragédie grecque et « terre » *le roman pratique de notre temps* (*Gesammelte Schriften*, t. IV, pp. 34-35).
(4) Wagner a profondément compris Gœthe, et c'est peut-être le génie auquel il ressemble le plus, comme étendue et puissance de conception artistique, comme ouverture et élévation d'esprit, comme amour également de la vie et de l'harmonie dans « la riche beauté vivante » (*Faust*, Prologue dans le Ciel). Mais, au point de vue de la forme dramatique et de la prédominance absolue du sentiment humain, il a subi davantage l'influence de Schiller. Je rappellerai une page curieuse de Wagner, où le poète-musicien loue « le profond regard universel » (*tiefer Weltblick*) de Gœthe, compare incidemment le rapport d'âmes de Faust et de Méphistophélès (l'esprit qui dénigre, « qui nie ») à celui de Don Quichotte et de Sancho, et déclare que *Faust*, tout admirable qu'il soit, est un drame « impossible ». (*Bayreuther Blätter*, année 1879, pp. 190-191). Cf. *Das Kunstwerk der Zukunft*, au tome III des *Gesammelte Schriften* (p. 132).

a su méditer leurs œuvres, en dégager l'intérieure vérité, profiter de leurs conquêtes artistiques, sans jamais les imiter. Il a connu et aimé ses grands aïeux, en particulier Eschyle, Sophocle, les poètes du moyen âge français et allemand, et Shakespeare, Gœthe, Schiller; l'étude de sa filiation artistique, — étude où s'accuserait en même temps la glorieuse autonomie de son art, — comprendrait toute une série de rapprochements, les uns pour marquer les analogies, les autres pour mettre en lumière les différences. Le plan et la nature du présent ouvrage ne comportent pas la série de chapitres qu'exigerait une aussi vaste matière. Mais, examinant tour à tour les principaux aspects du Drame wagnérien, et, plus tard, les créations humaines qui peuplent cette œuvre colossale, nous essaierons de préciser quelques-uns des rapports dont l'existence n'est annoncée ici qu'en termes généraux.

CHAPITRE II

L'ACTION

Moi-même alors je serai le monde
(*Tristan et Isolde*, acte II, scène II.

L'action est indispensable au Drame; tout le monde le dit et le croit, les esthéticiens les plus divers en tombent d'accord. Mais cet accord n'est qu'apparent : selon les théories d'école et les opinions individuelles, les termes d'usage reçoivent des acceptions très diverses. Au gré de plusieurs critiques, l'action n'est pas claire dans *Hamlet*, elle est trop simple dans *Philoctète* et dans *les Euménides*, trop compliquée dans *la Dévotion à la Croix* et *le Roi Lear;* il n'y en a point, assurent-ils, dans *Prométhée enchaîné*, les *Autos sacramentales*, *Bérénice*, *le Misanthrope*, *Parsifal*...

Pour nous, nous pensons d'autre sorte, et il nous semble que notre thèse est justifiée par les faits ; car enfin, pourquoi l'humanité saluerait-elle du nom de chefs-d'œuvre des drames qui, presque tous, appartiennent à la catégorie des pièces « mal faites », si l'on s'en rapporte à l'avis de quelques théoriciens de l'intrigue savante, et aussi de nombreux praticiens en matière de théâtre? Pourquoi les juges qui déclarent ces pièces médiocrement construites et dépourvues d'action les confessent-ils pourtant belles et fortes, puisque l'action est unanimement considérée comme la beauté majeure, vitale, de toute œuvre dramatique ?

Il est surprenant de voir, à propos de l'action surtout, cette querelle se renouveler sans cesse. Toujours il se trouve des critiques, des auteurs, — ceux en particulier qui détiennent momentanément la faveur du public, — pour formuler les lois du « vrai » théâtre et les nécessités de la « véritable » action. Ces formules, avec quelle violence ils essayent d'en écraser les tentatives neuves, les pièces qui dénotent un effort original, un désir d'échapper aux conventions habituelles ! L'expérience du passé ne les éclaire pas : ils continuent d'énoncer des règles, et d'en exiger l'application sur la scène, sans se rappeler que leurs prédécesseurs ont inutilement livré le même combat. Il ne demeurera d'eux ni un principe esthétique, ni une œuvre probante; leur succès est tout éphémère, et leurs jugements font déjà sourire la génération qui monte.

Que reste-t-il des remarques de Voltaire sur Corneille ? à plus forte raison, qu'est devenue la critique d'un La Harpe ? Le génie a en lui sa propre loi : il crée parce que sa nature est de créer ; il est un porte-parole, conscient ou non, de la vérité générale, de l'éternel sentiment humain. Il réalise son œuvre en la pleine sincérité de l'esprit et du cœur, et non d'après les recettes que proposent les impuissants de l'ordre intellectuel.

L'action des drames wagnériens a été critiquée, tournée en dérision, déclarée nulle. Or, c'est parce que ces drames sont au contraire emplis de véritable action humaine que la musique y acquiert une puissance d'émotion si précise et si dominatrice. Ce principe d'intérêt et d'émotion, cette action intime du drame, voilà ce que les ennemis refusent de voir, ce que les admirateurs trop souvent méconnaissent, alors même qu'ils en éprouvent l'effet : singulière admiration, qui se complaît aux phénomènes, et qui nie imperturbablement la cause !



L'action est le développement des sentiments humains,

des passions humaines en contact avec le monde extérieur. C'est une évolution d'âmes à travers des milieux.

Si l'on considère des hommes placés en un milieu déterminé, en une situation initiale précise, le fait seul qu'ils vivent, qu'ils sont libres et différents, rend possibles tous conflits entre leurs sentiments, leurs passions réciproques, — et aussi entre chacun d'eux et le monde extérieur, les événements qui s'accomplissent en dehors d'eux, dans le temps et dans l'espace. C'est l'âme individuelle, c'est le sentiment, le désir, la volonté, les facultés de plaisir et de douleur, qui sont les principes véritables de l'action dramatique. Tout est action et réaction des personnages les uns par rapport aux autres, ou par rapport aux choses, aux forces qui les environnent. L'âme, pour nous, est l'unique moteur du Drame.

Il semble que cette théorie soit commune à tous les esprits que l'art dramatique préoccupe; et pourtant il n'en est rien. Si l'âme est le principe de l'action, l'intérêt se concentre sur l'âme : c'est le conflit intérieur, entre tous ceux que présente l'œuvre, qui devient la source d'émotion par excellence. Les événements extérieurs, les hasards de la vie ne valent que d'une manière tout indirecte, et — pour emprunter à la science un mot très commode et très juste, — comme réactifs du sentiment humain. Il faut donc se garder de trop multiplier ces facteurs matériels du drame, de peur que leur réaction complexe ne devienne inintelligible pour nous, et que la logique intérieure des âmes, échappant à notre exacte compréhension, ne laisse le champ libre à l'arbitraire de l'auteur et à son goût de l'effet. La réduction des moyens extérieurs à leur minimum est généralement une marque de supériorité dramatique.

Loin de nous la pensée d'enchaîner l'imagination du poète, de lui interdire l'accumulation des effets pittoresques, des incidents concrets, si telle est l'exigence de sa nature artistique. Souvent même il est utile que notre imagination, à nous, spectateurs, ait sa fête ou sa tragédie

en l'œuvre qui nous est proposée; cet intérêt contingent, extérieur, peut aider à l'expression de sa beauté totale. Shakespeare a le droit de promener Macbeth sur la bruyère diabolique, de nous terrifier par la sensation immédiate du crime, l'horreur des mains sanglantes; cependant la suprême grandeur de son œuvre n'est point là ; elle est dans la vérité du caractère, dans l'âme de Macbeth, âme primitivement généreuse, mais faible, et ainsi contrainte aux violences; elle est dans l'âme de Lady Macbeth, dans la réaction de ces deux âmes l'une sur l'autre, dans l'épouvantable conflit moral qui fait d'un héros un meurtrier, quels que soient d'ailleurs l'exploit récent et le proche assassinat. Chaque événement, chaque meurtre, chaque apparition a pour but de nous mieux révéler l'âme de l'ambitieux coupable, son affreuse évolution vers la nuit complète, où le remords du crime se change peu à peu en un orgueilleux désespoir. Chaque fait, répétons-le, est ici un réactif moral (1).

Quels événements Molière a-t-il imaginés pour nous faire voir l'âme d'Alceste? *Le Misanthrope* offre à notre étude une audacieuse négation de cette action dramatique extérieure que l'on entend réclamer tous les jours. Admirable pièce, où il n'arrive rien, absolument rien! Des conversations, une querelle pour le mérite d'un sonnet, des différends qui se passent à la cantonade, des visites, un petit scandale de salon, un accord de mariage entre deux personnages de second plan, et c'est là toute la part faite à l'intrigue! Même les résolutions irritées

(1). Il serait aisé sans doute de nommer des œuvres de Shakespeare où le grand nombre des personnages, la variation incessante des milieux, la multiplicité des aventures, l'enchevêtrement de plusieurs intrigues, semblent faire prédominer l'extérieur du drame sur l'intérieur. Mais cette prédominance n'est qu'apparente. Hors aux pièces de pure fantaisie, le monde si violemment animé, si étrangement varié que nous présente le dramaturge sert par-dessus tout à commenter les caractères, à nous faire comprendre les âmes. M. Taine a éloquemment expliqué, avec un grand bonheur de comparaisons, cette méthode pittoresque de psychologie dramatique. (*Histoire de la littérature anglaise.*)

d'Alceste, à la scène dernière, peuvent n'être point définitives, car Philinte nous annonce qu'Eliante et lui vont « employer toute chose » à les contrarier, « à rompre les desseins » du pauvre honnête homme, et sans doute ils y réussiront. Mais que d'humanité en ces caractères! que d'observation! tout ici est intéressant, parce que tout se rapporte à la psychologie des personnages; tout nous est sujet à réflexion, les éléments comiques de la pièce comme ses parties graves ou touchantes, qui existent réellement, car si Alceste doit nous faire rire, il doit nous émouvoir aussi. Les grandes œuvres de Molière, sans exception, justifient de pareilles remarques; c'est aux caractères, à leur humaine vérité que va l'intention de l'auteur; pour l'intrigue, il la néglige presque complètement, la prend quelconque, la mène avec un rare insouci; dédaigneux souvent des vraisemblances, il l'achève au hasard, quand l'heure le presse de finir.

Les tragiques grecs, il faut le reconnaître, ne recherchaient point l'analyse psychologique; mais ils avaient soin de choisir des intrigues extrêmement simples, connues à l'avance de l'auditoire, car elles étaient empruntées aux croyances, aux légendes nationales, aux traditions historiques. L'action, en ce théâtre, est encore le développement des passions, des sentiments instinctifs, sous la contrainte d'un infrangible destin. A cette vérité dans l'émotion, à cette simplicité grandiose des sentiments doux ou violents, tendres ou rudes, les Grecs doivent les plus insignes beautés de leurs œuvres. Encore un coup, il n'y a nulle ingéniosité dans leurs intrigues, nulle accumulation d'incidents; les situations initiales se développent avec une logique naturelle dont l'infaillibilité est quelquefois terrifiante. Tout est fort, parce que tout est simple (1). Bien que l'âme humaine y soit plus passive

(1) *Œdipe Roi* nous montre une progression d'effets tragiques absolument sublime, d'une émotion qui n'a pas été surpassée, bien qu'elle ne renferme ni complication, ni détour, ni surprise : la révélation de l'horrible vérité se fait lentement, implacablement, et

que vraiment active, c'est elle seule qui nous inspire l'effroi ou qui nous pénètre de pitié. Elle n'est point sans doute le moteur de l'action dramatique, mais elle en demeure le centre, source de tout intérêt et de toute émotion (1).

En la tragédie classique française, nous voyons la tendance vers une action toute morale s'accuser dans la conception et le texte des œuvres. L'objet du dramaturge, c'est la peinture des passions, l'analyse des caractères. Cette tendance est poussée jusqu'à l'exagération systématique, qui nous vaut du reste des beautés supérieures, d'un ordre tout spécial. Ni Corneille, ni Racine ne se préoccupent sérieusement de couleur locale, de restitution historique ; leur interprétation des faits d'histoire qu'ils utilisent est toute philosophique et littéraire. Ils ne songent pas davantage, au moins en leurs chefs-d'œuvre certains, à imaginer des intrigues très neuves, chargées d'événements et d'effets extérieurs inattendus. En général, ils choisissent des sujets déjà traités, ou les empruntent à l'histoire, à la tradition sacrée ou profane. Ils les développent, en un décor des plus simples, on peut dire indéterminé; la mise en scène, la figuration, les costumes sont contraires aux plus élémentaires vraisemblances. Ils s'astreignent aux unités de temps et de lieu, éloignent du spectateur tous les actes violents, renonçent à tous les effets physiques que peut comporter rationnellement le drame. Loin d'inventer, ils imitent, — ou semblent imiter. Et cependant, c'est autour d'eux qu'ils regardent; c'est dans la société de leur temps,

l'âme du misérable Œdipe nous est montrée dans ses fluctuations de confiance et d'angoisse jusqu'à l'explosion du plus farouche désespoir.

(1) Si nous passions à l'examen de la comédie grecque, ces remarques admettraient des restrictions nombreuses. Nous n'avons voulu indiquer ici qu'un caractère général de la tragédie antique, caractère qui tend à se modifier en quelques œuvres exceptionnelles de la grande époque — l'*Antigone* de Sophocle — et qui s'atténue légèrement dans le théâtre d'Euripide, mais sans jamais disparaître néanmoins.

dans les réalités morales où ils vivent qu'ils prennent les éléments de leur psychologie. L'action est ici tout intérieure, réduite à l'étude merveilleusement lucide, logique et vraie, des sentiments humains, des caractères, des passions. Et ainsi ils parviennent à une émotion très noble, très profonde. Le dernier terme de cet art paraît être *Bérénice*, prodigieux chef-d'œuvre de pure psychologie (1), incompris ou négligé, presque toujours, des esthéticiens dramatiques qui se croient les défenseurs jurés du passé et qui s'exténuent périodiquement à combattre l'avenir.

Mieux respectueux des maîtres que nos adversaires, nous croyons que l'action est tout intérieure, absolument et exclusivement passionnelle. Nous craignons les intrigues complexes, enchevêtrées à plaisir en vue de ménager des effets, de vains coups de théâtre, et combinées arbitrairement en dehors de la vérité humaine. Nous voulons le développement de l'action selon le principe intime de vie qu'elle porte en elle. L'âme nous intéresse par-dessus tout, et lorsqu'elle se manifeste directement à nous, en sa réalité vivante, nous n'avons besoin ni d'explications, ni de préparations, ni de grossissement scénique, ni de péripéties multiples, ni d'imbroglio d'aucune sorte.

***

On a beaucoup reproché aux drames de Wagner de manquer d'action. On n'y a vu que de superficielles aventures, des fantaisies mythologiques, un symbolisme enfantin, un merveilleux que ne sauraient admettre les esprits réfléchis — et surtout l'absence complète de ce qu'on nomme ordinairement l'intrigue, c'est-à-dire de

(1) Dans mon livre *Richard Wagner et le Drame contemporain* (Paris, librairie moderne, 1887, in-18), le lecteur pourra trouver de brèves analyses, faites à ce point de vue, de *Polyeucte* et de *Britannicus*.

ces combinaisons où se révèlent l'ingénieuse imagination du dramaturge et son adresse à dénouer les situations les plus complexes pour la surprise grande des spectateurs captivés. C'est que l'action, chez Wagner, est toute passionnelle, psychologique, véritablement intérieure. Les œuvres du poète-musicien sont des drames de pure humanité, et non d'inventifs groupements de possibilités, de hasards, arbitrairement choisis en vue de l'effet scénique.

Wagner n'est point arrivé du premier coup à cette puissante simplicité, à cette belle unité humaine de l'action. Dans *les Fées*, l'intrigue est à la fois compliquée et naïve, faible en somme, bien que d'admirables germes poétiques y soient inclus. *La Défense d'aimer* présente avec cette féerie musicale le contraste le plus net : ici, l'influence de Shakespeare apparaît très visible, trop visible même, car c'est l'agitation extérieure du grand dramaturge que Wagner reproduit, plutôt que la force de création et de caractérisation morale. Le mouvement des personnages, la violence et la rapidité des situations, une certaine dextérité scénique jointe à une très vive chaleur dans l'expression des passions, tout cela fait de *la Défense d'aimer* un poème curieux, animé, intéressant, point trop indigne de *Measure for measure*, son modèle. Mais ce poème a de sérieux défauts : sa chaleur est un peu factice ; son animation exagérée, la multiplicité des faits et des surprises obscurcissent l'idée essentielle qui l'inspire, l'action morale si l'on veut : la lutte entre la libre expansion des sentiments naturels et le mensonge d'un rigorisme hypocrite. *Rienzi* nous montre une action vigoureuse, dont le mobile principal, — l'amour de la patrie, le culte de la liberté, — est le désir du bonheur général, le dévouement à l'humanité sous une de ses formes les plus énergiques. Là encore ce principe intérieur du drame n'est pas assez mis en lumière, au milieu des contingences historiques qui le restreignent et le masquent parfois.

Le *Fliegender Holländer* dénote une conception très différente. Tout l'intérêt se concentre sur la situation du Hollandais et de Senta. Un sentiment unique, l'amour de Senta pour le Maudit, porte le drame et en crée le dénouement. De tous les ouvrages de Wagner, c'est le plus simple. Désormais, le poète a entrevu sa voie : il pourra se complaire aux éléments pittoresques du Drame, il saura user en maître de l'effet scénique, de l'imprévu des événements extérieurs, du coup de théâtre, de tout ce qui frappe l'imagination et les sens, mais toujours les âmes seront les vrais moteurs de l'action, l'évolution du pur sentiment humain sera l'action elle-même. Le héros central du *Ring*, c'est Wotan : le conflit essentiel de ce quadruple drame, c'est l'impossibilité où se trouve Wotan d'obtenir à la fois le Pouvoir et l'Amour, le renoncement tragique auquel cette contradiction l'oblige, et la victoire définitive de l'Amour rédempteur sur les ruines de la Convoitise. L'action dramatique de *Parsifal* est contenue intégralement dans l'oracle : « *Durch Mitleid wissend — der reine Thor*. » Cette action n'est pas autre chose que l'évolution psychologique du Pur Simple, allant de l'Innocence à la Connaissance par la toute renonçante Charité. Les faits significatifs découlent tous de ce processus moral : ce sont la défaite de Klingsor, la guérison d'Amfortas, le pardon de Kundry, la délivrance du pieux royaume.

L'intérêt de *Lohengrin*, a dit Wagner dans sa *Lettre sur la musique*, « repose tout entier sur une péripétie qui s'accomplit dans le cœur d'Elsa et qui touche à tous les mystères de l'âme ». C'est là en effet l'action véritable, et l'on doit reconnaître que jamais elle n'a été réduite, théoriquement, à un minimum plus strict. Il est sûr qu'au point de vue concret *Lohengrin* est la moins dramatique des œuvres wagnériennes. Cependant cette péripétie est si caractéristique, d'une poésie si douloureuse, d'une réalité morale si profonde, d'un symbolisme si élevé, que nous ne nous sentons pas le courage de formuler

de sérieuses objections contre le drame dont elle est le centre. Peut-être cette réduction à de purs motifs psychologiques a-t-elle conduit Wagner, pour « nourrir » scéniquement son drame, à des effets, impressionnants du reste, mais qui n'échappent pas à une critique minutieuse. Ainsi, l'intervention de Frédéric au second acte, sur les marches de l'église, n'est pas indispensable à l'action, bien qu'elle doive redoubler, en quelque sorte, l'avertissement du malheur prochain, accentuer les soupçons des assistants, accroître le trouble d'Elsa. Il y a des hésitations dans l'exécution dramatique de *Lohengrin*, et l'on peut signaler plusieurs détails où elles se laissent apercevoir (1).

Puisque nous parlons de *Lohengrin*, il nous sera permis d'y indiquer des exemples très nets de la prédominance absolue de l'action morale, de la primauté qu'exercent les mobiles purement humains, au point de commander à l'événement, de provoquer le fait, de le rendre nécessaire. On peut dire qu'au premier acte c'est la foi d'Elsa qui crée le miracle, force d'apparaître sur le fleuve, au moment suprême, le Chevalier libérateur que sa prière chercha jadis dans l'Invisible. Au troisième acte, la scène de la chambre nuptiale nous fait assister à l'angoisse d'Elsa, à l'égarement progressif de son amour, à cette « implacable détresse » qui lui arrache la question défendue. Le surgissement ténébreux des motifs d'insinuation et de doute évoque Ortrude à nos regards ; il semble que l'âme d'Ortrude pénètre l'âme tremblante de la jeune épousée, lui souffle les conseils pervers ; toute la conjuration nocturne, les perfides vouloirs du couple mauvais s'agitent, montent, grandissent, obscurs, effrayants, et, lorsque le cri fatal est proféré, lorsque Frédéric, l'épée nue, sort de l'ombre, nous voyons en lui la réalisation vivante de la pensée, du pouvoir moral qui entraînait l'inconsciente Elsa. Ce pouvoir, brutalement

(1) Cf. Kufferath: *Lohengrin, la légende et le drame de R. Wagner*. Paris, Fischbacher, 1891, in-18.

projeté dans la matérialité extérieure, se dévoile avec une promptitude qui terrifie : c'est en apercevant Frédéric qu'Elsa comprend ce qu'elle a fait, à quel désir criminel elle a obéi sans le savoir. Pendant le long dialogue, nous avions oublié le guet-apens préparé, l'attente du traître, l'espoir meutrier d'Ortrude ; mais, vers la fin de la scène, le doute d'Elsa prend une intensité dynamique irrésistible, qui appelle involontairement les vivants acteurs du Mal ; et le Mal se dresse, visible à tous les yeux, dès qu'Elsa a commis la faute, en l'instant précis où s'achève l'Irréparable (1).

Nous venons de dire que, dans *Lohengrin*, l'action est si exclusivement psychologique que la construction matérielle du drame paraît en souffrir quelque peu. L'action de *Tannhäuser* est également toute morale, toute passionnelle. Elle engendre les situations de cette œuvre étonnante, les rend tragiques, extrêmes, leur interdit les solutions que la raison commune pourrait admettre. Le bonheur d'une âme, l'assouvissement de son vaste désir tour à tour déchaîné suivant deux tendances contradictoires, et par suite la destinée que cette âme se fait à elle-même, son salut, — au sens divin et humain du mot, — voilà le principe d'action de *Tannhäuser*, et il n'en est point de plus grand.

Pour *Tristan et Isolde*, ne voit-on pas que l'amour des deux héros est l'origine, le moteur, la vie, la fin de toute la pièce ? Ce long développement passionnel emplit les trois actes, évolue selon toutes ses phases logiques. Tout s'y rapporte, tout est entraîné par cet invincible courant d'émotions et de pensées. Nulle part la souveraineté de

(1) Admirons encore qu'ici même rien ne se révèle artificiel ou dramatiquement invraisemblable. Si, en effet, notre analyse se porte sur le drame concret, extérieur, nous remarquerons que, dès le deuxième acte, nous avons été avertis que la Question était le danger irrémédiable menaçant le pouvoir de Lohengrin. Frédéric, caché près de la chambre nuptiale, a donc attendu, pour y pénétrer, le cri d'Elsa, afin de profiter du trouble de Lohengrin à ce moment, et de l'espèce de déchéance surnaturelle que cette question, lui a-t-on dit, doit entraîner pour son vainqueur.

l'action morale ne fut si explicitement affirmée. Tristan, Isolde, ne cessent pas de se révolter contre les faits extérieurs, de nier l'univers, de nier le jour, de se plonger dans l'unique monde qui pour eux soit réel, l'empire mystérieux du sentiment intérieur. Exclusivement préoccupés de leur désir et de son éternel accomplissement, ils répètent l'un et l'autre : « C'est moi-même qui serai le monde ! » dans l'ivresse de cette nuit où les apparences s'évanouissent, où l'essence de l'être, l'âme seule subsiste, pour aspirer à la mort de tout ce qui est périssable, union suprême, suprême libération (1) ! Et cette parole s'applique à l'art du dramaturge : son monde à lui, l'univers où il règne, c'est précisément l'âme de ses personnages, l'âme humaine, — l'infini des douleurs et des joies. Qu'il traite à son gré le monde extérieur, qu'il lui demande d'entourer le drame moral d'une puissante vie sensuelle, d'un ensemble de faits et de circonstances, nous y applaudirons volontiers ; mais que tout converge cependant vers les âmes en jeu, que chaque incident soit significatif de l'action véritable ! car cette action-là peut seule nous émouvoir profondément, nous donner à songer ; car enfin, par l'évolution des caractères particuliers, elle exprime l'humanité générale, et notre cœur y reconnaît sa propre histoire.

On contestera peut-être l'autonomie et la portée, dans *Tristan et Isolde*, de cette action passionnelle, et l'on évoquera, à ce propos, la scène où les deux protagonistes du drame boivent le philtre d'amour. Mais attribuer

(1) En son livre *Das Drama Richard Wagners* (Leipzig, Breitkopf et Härtel, 1892, in-8), M. H. S. Chamberlain montre excellemment, en prenant *Tristan et Isolde* pour exemple, comment la musique a permis à Wagner de s'affranchir des moyens extérieurs indispensables à Shakespeare : « Wagner a pu concentrer toute sa puissance poétique sur la seule et unique *action vraie*. Au deuxième acte, nous voyons comment le tragique Amour, et son cours orageux, se précipitent vers la nécessité de la Mort ; au troisième, comment l'âme triomphe progressivement du corps, jusqu'à ce qu'elle prenne son libre essor, par le trépas d'amour, hors d'un monde de peines et de misères » (p. 72).

au philtre, en une telle situation, le rôle prépondérant, c'est commettre une erreur grave. Le poète-musicien était trop épris de réalité humaine pour accorder tant d'importance à un mobile extérieur de l'action, aux dépens de ces mobiles intérieurs qui le préoccupaient d'une manière quasi despotique. Si le philtre joue vraiment un rôle, il n'est que l'étincelle déchaînant l'incendie longtemps contenu... Mais la passion est plus souveraine encore : si Tristan et Isolde, après avoir épuisé la coupe, se jettent aux bras l'un de l'autre, oublient le monde entier dans leur amoureuse folie, c'est uniquement parce qu'ils ont cru boire le philtre de mort, *parce qu'ils croient mourir*. Tous deux sont allés vers la mort, qui les affranchissait du monde, dénouait leurs devoirs, effaçait le mensonge de l'honneur et des serments. Ils ont cru mourir ! Et, avant cette mort, se sentant libres enfin par son imminence même, ils n'ont plus eu la force de faire taire le cri de leur amour, si cruellement opprimé dans une lutte sans espoir ! La passion, en cette minute extrême, a balayé tous les obstacles : Isolde et Tristan se sont donnés l'un à l'autre, et c'en est fait désormais, jusqu'à la mort véritable, qui ne doit venir qu'après de longues et pressantes implorations (1).

Et voyez ! l'amour, l'union passionnée de deux cœurs, est si bien l'action unique du drame que, par un prodige de

(1) Voici, en effet, le texte de Wagner, lorsque les cris des matelots, les paroles de Kurwenal et de Brangäne rappellent les amants, arrachés d'une étreinte éperdue, à la conscience de la vie et du monde :

Isolde
Qu'est-ce, Brangaene ! — Ha ! quel est cet appel ?
Brangæne
Isolde ! maîtresse !... Contiens-toi aujourd'hui !
Isolde
Où suis-je ? Est-ce que je vis ?... Ah ! quel était donc ce breuvage ?
Brangæne
Le philtre d'amour !
Isolde
Tristan!
Tristan
Isolde !
Isolde
Dois-je vivre ?

concentration, tout s'y rattache visiblement. Cet amour, ce don absolu de l'être, don moral qui lie pour jamais Tristan à Isolde, se transpose, se reflète ailleurs en amitié. Il a sa répercussion scénique, encore belle et émouvante, dans le dévouement de Brangäne à sa blonde maîtresse, la rude fidélité de Kurwenal à son seigneur. Ce principe affectif se retrouve en l'âme de Marke, si bon pour Isolde et pour Tristan, pour l'épouse et pour l'ami. La trahison de Melot apparaît comme repoussoir de l'amour et de l'amitié, non moins que comme facteur de la catastrophe matérielle, et pourtant elle résulte en quelque façon du même sentiment, abaissé, vicié, tourné en haine. Il n'est pas jusqu'aux acclamations vaillantes données par l'équipage au roi Marke, jusqu'aux interrogations du pâtre, où l'on ne puisse retrouver un écho lointain du sentiment central.

Au-dessus de l'action apparente des *Maîtres Chanteurs*, toute sentimentale du reste, — les amours de Walther et d'Eva, — une autre action se dessine, plus profondément humaine, mieux dégagée des aspects épisodiques de l'existence. C'est la haute évolution morale qui s'accomplit dans le cœur de Hans Sachs. Ce drame intérieur est un drame de bonté forte et de raison attendrie, d'agissante cordialité, de virile résignation. Nous voyons Sachs s'affranchir des intérêts particuliers, même légitimes, s'élever au détachement souriant de tout ce qui n'est point le bien général et l'universelle sympathie, en la paisible négation de tous vouloirs égoïstes. Cela n'empêche nullement Wagner de nous charmer, de nous éblouir par la vie pittoresque de son œuvre; mais Sachs est la conscience de cette œuvre, et c'est en lui que se centralise l'action.

Et il faut faire ici une observation capitale. Cette action psychologique, cette transformation incessante des sentiments, des pensées, des vouloirs, elle n'est pas seulement rendue visible, en ses manifestations principales, par les événements scéniques; le dialogue lui-même, si

important, si vraiment actif, n'en saurait dire seul toutes les nuances. La musique va plus loin; elle exprime l'homme intérieur, la vie passionnelle, l'âme, immédiatement, sans aucune explication ni convention préalable. Par là, par cette intervention continue de la musique, le théâtre de Wagner est plus psychologique qu'aucun autre théâtre.

En de telles œuvres, fréquemment, l'auditeur s'identifie avec le personnage en scène. Nous regardons, nous écoutons, l'action se joue en nous, par la spontanéité de l'émotion musicale; la musique rend possible une graduation d'intensité dans le sentiment, une complexité, une richesse d'évolution morale que la parole et le geste ne sauraient prétendre à noter (1).

***

Deux exemples, tirés de *Lohengrin*, nous ont montré comment l'action visible, — le fait scénique, — devient la réalisation nécessaire de l'action intérieure. C'est dire que si Wagner n'est point prodigue, inutilement, des effets brusques, violents, des coups de théâtre, il sait en user à l'occasion avec un rare bonheur. Vraiment hardi dans l'action toute passionnelle de ses drames, il ne l'a pas moins été dans l'action matérielle, qui nous doit apparaître comme la figuration de la première.

Le miracle même, ici, prend un caractère de nécessité morale. Parlant de l'effondrement subit du Venusberg, Wagner écrit, dans ses *Souvenirs sur Schnorr*, que cette

(1) Entre cent exemples, il suffira de citer : l'éveil de la pitié dans l'âme de Parsifal, au premier acte du drame dont il est le héros, éveil si éloquemment traduit par la musique ; le rôle de la musique au premier acte de *Tristan*, nous montrant l'âme d'Isolde et la tragédie morale qui se joue en elle ; l'attendrissement progressif de Brünnhilde au deuxième acte de la *Walküre*, lorsqu'elle contemple la douleur et l'amour de Siegmund : et aussi son plaidoyer, au troisième acte, où le motif de sa justification grandit jusqu'à l'apothéose la plus passionnée (en particulier, comme détails psychologiques, le récit qu'elle fait à Wotan de ce qu'elle a vu et senti en présence de Siegmund).

catastrophe, qui suit immédiatement l'invocation de Tannhäuser à Marie, doit s'imposer comme « la réalisation naturelle des exigences d'une âme poussée à bout ». En effet, ce phénomène, tout inexplicable qu'il soit rationnellement, éclate après une telle progression, une telle affirmation des désirs nouveaux de Tannhäuser, que nous le pressentons et que notre émotion le réclame. De moindres merveilles nous y préparent; en cette atmosphère étrangement orageuse où le poète nous fait vivre, au dernier période d'une lutte morale où l'enthousiaste vouloir du héros résiste, toujours plus fort, aux séductions et aux colères d'une déesse, le nom soudain proclamé de Marie est l'éclair qui provoque l'explosion du prodige.

Analogue, en ce sens, est la catastrophe matérielle qui termine le deuxième acte de *Parsifal*. Là encore nous sommes dans un milieu surnaturel, mais l'intérieure nécessité du phénomène nous devient promptement évidente. Parsifal a vaincu les gardiens du château, repoussé la séduction des Filles-Fleurs; il échappe aux dangereux prestiges de Kundry ; le dernier miracle, celui qui doit couronner la lutte du Pur Simple contre la tentation, semble l'effet logique de la grâce, grâce que méritèrent légitimement le combat livré au Mal et la très sainte Compassion. La force divine, pieusement sommée par le signe crucial du salut, se manifeste en l'intrépide incantation de l'enfant : elle se prouve elle-même, et victorieusement éclate, au service de l'innocence, de la charité et de la foi.

Nous disions, au sujet du *Ring*, que l'action dominante de cette œuvre colossale se jouait en l'âme de Wotan. Mais cette pensée de Wotan, cette ambition, ce renoncement, et cette vivante tendresse qui s'incarne en Brünnhilde,— d'un mot, l'action psychologique d'où les autres dérivent, — engendrent de nombreux faits dramatiques. L'idée principale, et, non moins, tous les sentiments que mettent en jeu les actions secondaires, s'extériorisent

scéniquement d'une façon très animée, très intense. De la séparation morale entre Wotan et Brünnhilde naissent le touchant adieu, le sommeil dans la flamme, le glorieux réveil, les trahisons de la passion et de l'envie, le meurtre du héros... Et tout cela peut également se rattacher à la malédiction d'Alberich, c'est-à-dire au châtiment qui suit toute convoitise, à la fatalité qu'entraîne tout désir, toute jouissance matérielle (1). Le caractère de Siegfried, posé comme sujet poétique dans l'un des drames de la Tétralogie, se développe devant nous, sans nulle complication d'intrigue, et, en se développant, il amène des faits décisifs pour le sort des dieux et des hommes, Nothung reforgée, l'Anneau reconquis sur Fafner, la lance de Wotan à jamais rompue, Brünnhilde rappelée à la vie. Au début de la *Götterdämmerung*, Wagner prend soin de résumer le passé par le discours des Nornes, nous rappelant le sens général de l'œuvre, tous les conflits des puissances morales que le mythe personnifie, et en lesquelles se résume notre propre humanité. Cette explication donnée, sous une forme éminemment poétique et suggestive, il marche au terrible accomplissement du drame. Sur la scène, dans la musique, les tragédies précédentes se répercutent, déchaînent leurs influences avec une sombre furie. Au point de vue scénique concret, la *Götterdämmerung* est, de tous les ouvrages de Wagner, celui où le dramaturge s'affirme le plus énergiquement. Le rapt de Brünnhilde, la confrontation en présence des guerriers, l'inconscient parjure du héros, le serment vengeur de la Walkyrie, le complot de mort, l'assassinat de Siegfried, le meurtre de Gunther, le trépas de Gutrune et de Hagen, l'immolation volontaire de Brünnhilde, l'incendie suprême, l'écroulement du Walhall

(1) Bien que l'amour de Siegfried pour Gutrune soit accidentel et inconscient, uniquement dû au philtre, Wagner a voulu que cet amour, qui voue le héros à la mort, eût un caractère de brusque convoitise, de passion égoïste, et fût ainsi du domaine de la malédiction.

et des dieux, voilà une accumulation inaccoutumée de faits tragiques. Elle pouvait, elle devait se produire, au dénouement de ce cycle gigantesque; mais, il le faut répéter, elle était contenue en puissance dans l'action toute morale qui est le moteur et le principe vital du *Ring*.

Ces faits dramatiques, significatifs de l'action interne, le poète les a choisis avec soin, clairs, décisifs, aussi synthétiques que possible. Il a toujours su trouver, entre les divers événements acceptables, les vrais « moments dramatiques » de l'action. Dans les faits qu'il nous propose, agissent les essentiels moteurs du drame; autour de ces points, les variations passionnelles des âmes atteignent leur plus grande amplitude. Les phénomènes scéniques, aboutissements démonstratifs des conditions antécédentes par lesquelles l'œuvre entière est déterminée, sont eux-mêmes gros de conséquences, où s'explique et s'achève l'idée de cette œuvre. Wagner a dit : « Le poète doit concentrer les *moments* de l'action, du sentiment, de l'expression, en un point aussi discernable [aussi éclairé] que faire se peut; au musicien alors de développer cette dense concentration, d'après la nature de son contenu sentimental, jusqu'à la plus débordante plénitude (1). »

Tous les ouvrages de Wagner, du moins à partir du *Vaisseau-Fantôme*, témoignent de cette concentration des moments dramatiques. Le poète reconnaît en l'existence de Tannhäuser, par exemple, trois crises dominantes. En la vie de Parsifal, il marque pareillement trois points qui suffisent à nous faire comprendre toute l'action, et chacun d'eux se précise en faits très apparents, très caractéristiques : c'est d'abord la simplicité, la stupidité même de l'adolescent, étroitement liée à une grande faculté de compassion, — le meurtre du cygne, la nouvelle de la

(1) R. WAGNER : *Oper und Drama* (*Gesammelte Schriften*, tome IV, p. 174).

mort d'Herzeleide, l'instinctive pitié ressentie aux cris d'Amfortas; puis la victoire sur les séductions de la chair, et, en même temps, la charité devenue consciente, sachante, adoptant la misère du pêcheur, — les Filles-Fleurs repoussées, Kundry vaincue, la conquête de la Lance divine; et c'est enfin l'acte de délivrance, en union avec la souffrance et la bénédiction du Christ, l'accomplissement parfait de l'Œuvre, — le sacre de Parsifal, le pardon de Kundry, la guérison d'Amfortas, la splendeur renaissante du Gral. Quant à l'enfance du héros, aux aventures qui séparent l'un de l'autre ces moments dramatiques (l'intervalle supposé est parfois de plusieurs années), quelques vers suffisent à nous les faire connaître.

Même si l'on considère le cycle énorme du *Ring*, on constate le petit nombre relatif des faits scéniques importants (sauf en la *Götterdämmerung*), eu égard aux épisodes multiples que semblait admettre la nature du sujet, d'après la tradition mythique et les aventures imaginées au moyen-âge. Mais combien riches de conséquences ils apparaissent ! Quels liens serrés sont établis entre eux ! De quelle beauté pittoresque ils se colorent ! A quelle plénitude de sensation ils atteignent ! Ils éclatent, fortement, harmonieusement, par la tension des sentiments qui sont la vie du drame. Ils illuminent les profondeurs de l'action passionnelle. Le sort d'un monde, tout son futur de catastrophes, peuvent tenir désormais dans l'éclair de Nothung fracassant l'Epieu divin, ce même épieu qui la brisa jadis. L'Anneau maudit, enfin rendu au fleuve, brille entre les mains des Nixes, comme jadis il brillait, aux jours de la primitive innocence, irradiant la grâce de leurs jeux. Ainsi nous retrouvons, dans l'étude des faits qui manifestent les « moments dramatiques », ces rapports d'ordre et d'harmonie que présente toute création bien organisée (1).

(1) Cette symétrie est étudiée plus loin, dans le chapitre consacré à *la Construction du drame*.

***

La réalisation scénique n'est pas moins intense dans le drame wagnérien que la conception humaine et poétique. On a dit de Wagner que son action était lente, étendue en de trop longs discours. Cela n'est vrai, — et avec quelles restrictions! — que si nous nous plaçons à un point de vue exclusivement national, soumettant ainsi les drames créés par un esprit très universel sans doute, mais allemand néanmoins, aux habitudes françaises et au goût français. Ce qu'il importe de voir, c'est qu'ici le discours même est action : l'action y progresse à chaque réplique (1). Pour les monologues, d'ailleurs peu fréquents, ils comptent dans le petit nombre de ceux qui sont naturels et logiques au théâtre. Vraisemblables, animés, réalistes, exigeant une mimique active, ils ne ressemblent en rien à la plupart des monologues classiques ou romantiques (2). Lorsque Wagner oriente son drame vers les faits, il sait l'y pousser rapidement : le combat de Siegmund et de Hunding, l'intervention de Brünnhilde et de Wotan, la mort du Wälsung, la mort aussi de son vainqueur, l'acte sauveur de la Walkyrie prenant Sieglinde et l'entraînant avec elle ne durent pas en tout plus de trois minutes. Combien rapides l'irruption de Frédéric dans la chambre nuptiale, l'élan d'Elsa donnant à Lohengrin l'épée, et la défense victorieuse du héros! un cri de femme, le geste du chevalier, l'étincellement du glaive, et Telramund s'abat, comme frappé de la foudre. Certes, au premier acte, on a le droit de trouver que le combat judiciaire est préparé avec len-

(1) Parlant de la transformation du dialogue musical dans le Drame lyrique tel qu'il le conçoit, Wagner signale « l'importance capitale » du dialogue dramatique au point de vue de l'action comme à celui de la musique. Cf. *Gesammelte Schriften*, t. IX, p. 250.

(2) Le monologue de Siegmund au premier acte de *la Walkyrie*, et les deux monologues de Siegfried, — l'un dans la forêt, l'autre avant le réveil de Brünnhilde, — sont des chefs-d'œuvre de poésie et d'émouvante vérité.

teur, que les assistants épuisent toutes les formalités, qu'ils parlent longuement et prient de même : un dramaturge français serait allé plus vite à ce duel visible d'où le sort d'Elsa dépend, il aurait resserré les faits et les discours. Le drame extérieur eût gagné en concentration, mais il eût perdu en poésie et en solennité ; de toute manière, l'interprétation wagnérienne de la situation demeure admissible et riche de puissantes beautés. Sans dénombrer toutes les pages de ses œuvres où Wagner obtient de prompts effets de scène, supprime toutes les explications qui ralentissent le drame, marche de l'idée au fait avec décision, célérité, énergie, nous signalerons l'instantanéité du pardon accordé à Tannhäuser, la soudaine « réaction consolatrice », suivant le mot d'un auditeur de Bayreuth (1), qui éclate sur les dernières paroles du mourant, quand les jeunes pèlerins envahissent la scène, élevant, avec des cris de joie, la crosse toute couverte de feuillage.

Il est très instructif de comparer à ce point de vue la version définitive de *Tannhäuser* avec les versions antérieures. Du premier coup, Wagner avait trouvé l'action psychologique du drame. Mais il avait laissé, inconsciemment, quelques lacunes dans la réalisation scénique. En l'ancien *Tannhäuser* de Dresde, au troisième acte, Vénus n'apparaissait point sur le théâtre, et l'on ne voyait pas non plus, en la scène finale, le corps d'Élisabeth expirée. « Cette première forme de ce passage, écrit Wagner à Liszt, reposait sur une erreur relative à la nature de la scène, erreur sur laquelle, hélas ! la première exécution à Dresde me renseigna. *Rien de ce que l'on peut représenter avec les moyens dont on dispose ne doit être suggéré ou seulement indiqué sur la scène, mais tout y doit être montré.* La simple vision lumineuse du Vénusberg n'était qu'une indication ; le charme

(1) M. Alphonse Combes, dans une lettre à moi adressée, où se trouvent maintes remarques justes et profondes sur *Tannhäuser*, *Parsifal*, *Tristan* et *les Maîtres Chanteurs*.

ne devient réel que si Vénus elle-même apparaît, que si l'on peut constater sa présence. Et cela est si vrai que cette situation ainsi reprise m'a fourni aussitôt de grandes richesses musicales; considère bien cette scène avec Vénus au dernier acte, et tu me rendras cette justice que la réalisation primitive est à celle-ci comme l'estampe du graveur est au tableau. Il en est pareillement de l'apparition d'Elisabeth morte; si Tannhäuser s'affaisse contre ce corps et gémit: « Sainte Elisabeth, prie pour moi ! » ce qui n'était qu'indiqué [dans la première version] est ici réalisé pleinement (1). »

Ce texte est de haute importance; aussi en avons-nous souligné la phrase la plus significative... Il montre bien en Wagner le dramaturge réaliste, exprimant l'intime humanité de son œuvre par des faits typiques, aussi caractérisés, aussi frappants que possible. Wagner, avec un minimum d'incidents, veut porter l'intensité des sensations à son maximum, sachant que l'effet direct sur les sens du spectateur est indispensable à l'art le plus élevé.



Grand par le choix de l'action purement humaine et la rigueur de son développement, le dramaturge, en Wagner, ne l'est pas moins,— on l'a vu,— par le sentiment de la scène, le goût passionné de la sensation directe. Il l'est encore par sa hardiesse de conception dramatique et d'exécution. Novateur dans le domaine des idées et dans celui des effets, il ose, à l'égal des plus audacieux. Il entre en lutte avec les préjugés du public, violente les conventions auxquelles ce public s'attache avec le plus de force. Despotiquement, il nous contraindra de subir la plainte d'agonie de Tristan à Kareol, d'écouter ces gémissements, d'assister, pendant près de trois quarts d'heure, aux sursauts de ce délire d'amour : jamais

(1) Lettre de Wagner à Liszt, datée de Zurich, 30 janvier 1852.

épreuve semblable ne fut tentée, et seul un génie aussi extraordinairement humain pouvait dompter de la sorte son auditoire. Il contredit, avec un admirable entêtement, non seulement les habitudes dramatiques ou musicales des spectateurs, mais encore le pharisaïsme qu'ils apportent au théâtre, et qui est la négation même de toute morale sérieuse.

Rien n'est plus répugnant que cette hypocrisie d'un certain public — celui qui décide en général des œuvres nouvelles — cette conception monstrueuse de l'honneur, qui considère le pardon comme une faiblesse, le suicide comme une réparation. Toutes les obscénités sont admises, pourvu qu'elles ne soient point dites en termes clairs ; le mal est dans les mots, paraît-il, mais les sous-entendus permettent de tout suggérer ! Le ballet, la féerie peuvent cesser d'avoir une signification artistique, devenir ce qu'ils sont aujourd'hui, des exhibitions littéralement ignobles — soit ! Mais si le dramaturge, obéissant à l'intérieure nécessité de son œuvre, offense les semblants de vertu dont s'accommode la pourriture morale de nos théâtres, il n'est pas d'injures qu'on ne lui adresse. En telle matière, l'audace légitime d'un libre artiste soulève toutes les fureurs. Il est vrai que s'il montre l'affreuse et sainte douleur humaine, la dureté des riches, ou l'immense injustice que dissimule le mensonge social, les colères qu'il excite ne sont pas moins exaspérées. Il est encore vrai que s'il met à la scène les sentiments les plus élevés de l'homme, s'il fait parler le croyant selon le langage de sa foi, la révolte du public est pareille, — s'il n'a pris soin d'enlever à son thème dramatique toute portée gênante, par un recul de date ou quelque apparence d'exotisme (1). C'est qu'en effet ces libertés

(1) On sait les grossières plaisanteries, les ricanements par lesquels se traduit le malaise du public en pareil cas. Les auditeurs ordinaires des théâtres admettent fort bien que des fantoches pseudo-historiques, affublés d'improbables cottes de mailles, lancent des tirades sur la Croix, le Ciel, les mécréants, la chrétienté. Mais lorsque Hennique fait dire à l'aumônier du duc d'Enghien,

du dramaturge, ces manquements à la moralité convenue, ce mépris des déclamations creuses irritent les hypocrisies ambiantes, condamnent, diversement, les idées, les paroles, les actes de ces hommes pour lesquels et par lesquels le théâtre est devenu un mauvais lieu, mais qui exigent cependant d'y entendre des « couplets » sur le désintéressement et sur l'honneur.

L'audace de Wagner, en cet ordre de faits, est très démonstrative. On alléguera que l'opéra peut tout se permettre, que de belles mélodies sauvent les situations scabreuses, et que la religion, d'autre part, est fort admissible en musique... Cela est possible, mais nous feront remarquer une fois de plus que l'opéra n'a rien à voir ici : ce sont de vrais drames que Wagner propose, et d'ailleurs il y accentue tellement ses hardiesses que le goût conventionnel du public n'y pourrait trouver son compte, quel que fût le subterfuge employé. Qu'on se rappelle, dans *la Walkyrie*, la dernière scène du premier acte!

En se mettant au point de vue de la convention régnante, on finit par concevoir ce reproche d'immoralité si furieusement adressé à *Tannhäuser* (1). Il est immoral et déraisonnable selon le monde, mais sublime, parce qu'humain, parce que chrétien, qu'Elisabeth la très pure soit déçue, blessée au fond de l'âme, qu'elle se sacrifie, expire dans sa douleur, et que le pécheur couvert de crimes reçoive le pardon, le salut, le paradis, aussitôt après ses derniers blasphèmes, — parce qu'il s'est repenti avec larmes et qu'une vierge a intercédé pour lui auprès

quelques minutes avant l'arrestation du prince, les paroles du bénédicité, le rire stupide court dans la salle. Lorsque Jean Jullien prête aux marins et aux pêcheurs de Bretagne le langage naturel de leur croyance, et veut qu'une pauvre fille jure en se signant qu'elle n'a pas trahi la promesse faite à son fiancé, des ricanements s'ébauchent dans l'auditoire, révèlent l'ennui que procurent de tels sentiments et de telles paroles aux faiseurs d'affaires, aux prostituées et aux escrocs sans lesquels il n'est pas de vrai public de « premières ».

(1) On trouvera ce reproche, par exemple, dans le *Dictionnaire lyrique* de Félix Clément et P. Larousse. (Paris, 1869, in-8.)

de Dieu. Quel admirable défi aux pharisiens de la vie et de l'art !

Insoucieux des timides conventions dramatiques, Wagner fait attendre l'apparition du personnage féminin, dans *Siegfried*, jusque vers le milieu du dernier acte; mais voici le jeune Wälsung, audacieux et naïf tout ensemble, qui se penche sur la vierge endormie, colle ses lèvres aux lèvres de Brünnhilde, et l'éveille d'un long baiser éperdu. Et voici encore les étreintes de Tristan et d'Isolde, la scène de Parsifal et des Filles-Fleurs, le baiser de Kundry à l'adolescent qui s'ignore — ou la terrible scène de la Walkyrie brutalement domptée, conquise de force, pour un autre, par celui qui naguère l'aimait... On peut même se demander si ce rapt de Brünnhilde n'est pas, scéniquement, ce qui existe de plus violent au théâtre. Pour les auditeurs qui sont tentés de rire aux effusions religieuses des âmes, et qu'offusque l'idée de la pénitence et de la foi, Wagner leur imposera, victorieusement, les chœurs de pèlerins passant dans le val de la Wartburg, les plaintes contrites de Tannhäuser, la prière d'Elisabeth, et aussi les discours de Gurnemanz, les remords d'Amfortas, le baptême du Pur Simple, le pardon de Kundry, les miracles du Gral d'amour au sanctuaire mystique de Montsalvat... Ainsi, partout, en son principe comme en ses manifestations, l'action du Drame wagnérien s'affirme, se développe, forte, hardie, dédaigneuse des habitudes et des préjugés vains — pleinement vraie.

CHAPITRE III

LA CONSTRUCTION DU DRAME

L'édifice s'élève, puissant et beau, tel que mon rêve l'a conçu, tel que ma volonté le détermina.
(*L'Or du Rhin*, scène I.)

Richard Wagner, qui, très indifférent aux discussions d'école, s'occupait beaucoup plus de la nature même de l'art que des étiquettes imposées aux diverses manifestations de cet art, ne pouvait être esclave des règles imaginées par les professeurs d'esthétique et les praticiens vulgaires. A partir de *Tannhäuser* surtout, il a créé librement ses œuvres, sans s'inquiéter de satisfaire à des dogmes illusoires. D'autre part, il n'a jamais fait de la négation théorique d'une tradition ou d'une règle, — règle toujours relative, explicable et plausible à certains égards, quand bien même surannée, — la base d'un ouvrage dramatique et le principe d'une doctrine.

Rien n'est plus intéressant, et rien n'est plus rare que cet état d'esprit d'un artiste commençant à produire en pleine lutte des classiques et des romantiques, — car il y eut des classiques et des romantiques en Allemagne comme en France, et la querelle fut à la fois littéraire et musicale, — et ne s'inféodant à aucun groupe, élargissant toujours les questions que les luttes de personnalités et de formules tendaient sans cesse à restreindre. C'est au fond des choses que Wagner veut aller : après l'époque

trouble où il n'est pas encore dans la voie des certitudes, où le problème du drame musical est encore confusément posé à ses yeux, il cherche, dans les sujets qu'il se propose, dans la signification humaine de ses thèmes dramatiques, la manière logique et intuitive de les traiter : logique, car la raison, chez lui, est ferme, haute, affranchie des opinions toutes faites, en joyeuse révolte contre l'inintelligence de la mode; intuitive, car son instinct poétique est sûr à l'égal de sa raison.

Dans le *Fliegender Holländer*, la situation est très simple, animée d'un sentiment principal qui brise toutes les résistances jusqu'à un dénouement rapide. Wagner dit avoir songé à condenser l'œuvre entière en un seul acte (1). Le point central de cette œuvre, la source d'où les éléments poétiques et musicaux découlent, c'est la Ballade de Senta. Plus de détours de l'action, mais le caractère de Daland est encore inconsistant, assez maladroitement présenté. La musique, que Wagner ne tira malheureusement point toute de la Ballade de Senta, comme il avait été tenté de le faire, conserve des éléments lyriques extérieurs au drame lui-même. Enfin, un certain vague règne dans l'ensemble, un certain flottement, une hésitation qui résulte de la juxtaposition d'un sentiment unique, très fort, très absolu, et d'un milieu d'où la convention habituelle de l'opéra n'est point tout à fait bannie. Ces inconvénients se seraient beaucoup atténués sans doute, si Wagner avait renoncé à développer la situation en trois actes. Quoi qu'il en soit, avec *le Vaisseau-Fantôme*, la construction dramatique de l'œuvre wagnérienne s'ébauche ; le poète-musicien se révèle indépendant de toute esthétique enseignée. Il étudie par lui-même, au théâtre des vrais maîtres, ce qui caractérise leurs propres conceptions du drame, mais il est surtout

(1) *Gesammelte Schriften*, t. VIII, p. 160, et t. IX, p. 318. Cf. H.-S. Chamberlain, *Das Drama Richard Wagner's*. Leipzig, Breitkopf et Härtel, 1892, in-8, pp. 42-43.

décidé à prendre conseil de la nature et de son tempérament personnel. En étudiant brièvement la structure de ses pièces, nous ne nous attarderons pas à démontrer qu'elle s'éloigne de l'architecture coutumière de l'*opéra;* c'est comme *drame* que l'œuvre de Wagner sera envisagée ici.

***

Pour mettre promptement le spectateur au fait de la situation initiale, l' « exposition » a été imaginée. Les auteurs, en majeure partie, la pratiquent, la proclament indispensable, l'érigent en nécessité de leur art.

Il est trop clair que le drame doit s'expliquer au spectateur, vite ou lentement, d'une manière ou d'une autre. Est-il aussi clair que le public ne puisse s'intéresser aux faits mis sous ses yeux et à leurs conséquences, si tout ne lui a pas été dit au préalable sur les personnages et leurs situations ? On peut soutenir au contraire qu'une certaine ignorance relative des causes, une certaine attente d'explications vaguement pressenties sont des éléments d'intérêt très réels. Mais c'est là le côté inférieur de la question. Sur l'importance de ce moyen dramatique, l'explication, — dont l'exposition est la forme la plus simple et la plus ordinaire, — il y a divergence, comme sur tous les autres points, entre les esprits qui recherchent la vérité au théâtre et ceux qui n'en ont cure; entre ceux qui voient dans le Drame une synthèse vivante, une restitution réaliste ou symbolique de la vie, et ceux pour lesquels le Drame n'a qu'une valeur d'exécution, un but immédiat (l'applaudissement du public), et, artistiquement, un intérêt secondaire, dépourvu de signification générale.

Nous savons que le théâtre ne saurait se passer de conventions; mais ces conventions sont plus matérielles que morales. Si l'auteur est obligé de nous montrer des salles qui n'ont que trois murs au lieu de quatre, il ne

l'est pas de nous présenter le traditionnel personnage sympathique ; s'il est contraint de développer l'action en moins de temps que la réalité de la vie ne l'exige, il ne l'est pas de faire agir ses personnages suivant des formules sentimentales, et non d'après la logique de leur nature. Le désaccord, répétons-le, est complet entre ceux qui veulent réduire le plus possible les conventions scéniques, et ceux qui sacrifient tout à ces conventions, déclarant que la fin — et quelle fin ! — justifie l'arbitraire des moyens. Les doctrinaires du scepticisme en art nous accusent sans doute de faire des querelles d'école, et se réclament d'un éclectisme supérieur, d'une parfaite liberté d'esprit ; et cependant il n'est pas question d'écoles : c'est précisément par respect pour la liberté de l'auteur et de l'auditeur que nous nous élevons contre les préjugés, les règles artificielles dont l'art est encombré. Nous redoutons les formules nouvelles tout autant que les anciennes, et c'est au culte exclusif de la vérité, au désir constant de la vie que nous souhaitons voir se consacrer l'artiste.

Pour en revenir à ce principe des scènes initiales d'exposition, — l'explication préalable du sujet, — nous croyons qu'il est en général plus vrai, plus réellement dramatique, de laisser le sujet s'expliquer progressivement lui-même par les faits et gestes des personnages. Tout au moins doit-on donner à l'écrivain le droit d'agir ainsi, et reconnaître les avantages que présente souventes fois cette manière de procéder (1). Certes, aujourd'hui, la scène classique d'exposition, avec le confident ou la confidente obligatoire, est devenue absolument impossi-

(1) Nous pourrions citer telles pièces du grand dramaturge Henrik Ibsen, où le spectateur n'est mis complètement au fait de la situation que fort avant dans le cours de l'œuvre. Même l'écrivain laisse volontairement dans l'ombre le pourquoi de mainte singularité ; souvent, ce n'est qu'aux dernières scènes que l'on s'explique clairement certains points indiqués dès le début. Combien est vive cependant l'intensité de l'intérêt dramatique dans *les Revenants*, *Hedda Gabler*, *Maison de poupée*, *le Canard sauvage!*

ble ; mais il ne faut pas se laisser tromper par les apparences : moins naïfs que jadis, nos auteurs sont rarement plus audacieux. Ils dissimulent l'ancienne exposition, mais ils croient pourtant indispensable, presque toujours, avant de montrer des faits dramatiques au spectateur, de lui expliquer par le menu la situation et les événements qui l'ont amenée. S'ils s'arrêtent dans leurs explications, s'ils veulent que subsiste un doute, qu'un mystère plane sur un point particulier du drame, ce n'est nullement par souci des vraisemblances ; tenez pour certain qu'ils cherchent à se ménager des effets d'inquiétude ou de surprise, des coups de théâtre, un triomphe tout extérieur sur les conjectures que l'auditoire a pu former.

En ce qui concerne l'explication du sujet, Wagner ne s'est astreint à aucune règle. Mais, par intuition de poète, de dramaturge vraiment humain, il a presque toujours montré les phénomènes avant d'en expliquer les causes. L'auditoire, intéressé par le spectacle direct des faits, par l'humanité pure des personnages qui lui est immédiatement présentée, a ainsi l'émotion avant la notion. Après avoir senti, il s'efforcera sincèrement de comprendre. Plusieurs disent : on ne s'intéresse aux personnages que lorsqu'on les connaît. Wagner répond : on ne désire les connaître que lorsqu'ils paraissent intéressants.

Bien que l'air du Hollandais, au premier acte du *Vaisseau-Fantôme*, constitue une sorte d'exposition monologuée, *Lohengrin* est le seul des grands drames wagnériens qui comporte une exposition préalable complète et régulière. A peine la proclamation du héraut finie, le Roi fait un discours, où l'époque et le lieu du drame achèvent de se préciser, et dans lequel la situation du Brabant est exactement dépeinte. Frédéric de Telramund prend la parole, explique des faits que nous n'avons point vus, nous renseigne sur lui-même et sur Ortrude, formule son accusation contre Elsa, et demande le Juge-

ment de Dieu. Nous sommes informés de toutes les circonstances actuelles dès la première scène de l'œuvre.

Très différente est la construction des autres drames. Dans *Tannhäuser*, par exemple, une immense scène, purement optique et musicale, sans nulle explication, nous fait voir le séjour de Tannhäuser, le Venusberg, et nous fait comprendre ce paroxysme de jouissance, duquel le désir humain va tout à l'heure s'arracher. Aux paroles de Vénus et de son amant, à peine quelques indications sur le passé: c'est par le contraste des caractères que nous sommes renseignés surtout. L'amour d'Elisabeth pour Tannhäuser, antérieur à ces événements, ne nous est appris qu'au deuxième tableau, par le discours de Wolfram, et nullement au point de vue explicatif, mais comme élément d'action immédiate. C'est également de la façon la plus naturelle, la plus spontanée, la plus active, qu'il est fait allusion, dans la scène des chasseurs, à l'audace lyrique, à l'indomptable fierté de Tannhäuser, qui jadis lui firent abandonner avec mépris les joûtes du chant; et cette fierté, cette audace, nous ne les comprenons entièrement qu'au second acte, quand elles nous sont montrées.

Dans *Tristan*, à part une allusion — encore énigmatique pour l'auditeur, — contenue en la chanson du matelot, rien n'explique l'explosion de fureur d'Isolde, fureur qui nous jette en plein drame avec une violence terrible. C'est peu à peu, phrase par phrase, en un dialogue sans cesse actif, suivant le cours naturel des faits scéniques, que nous sommes éclairés sur les circonstances déterminantes de ce drame. Le récit même du séjour du héros en Irlande, de la blessure, de la vengeance projetée et arrêtée par un regard, est ici un élément d'action, directement provoqué par l'outrage qui exaspère Isolde, qui la force littéralement à dire à Brangäne le secret qui fait éclater son cœur et qu'elle veut expier par sa mort.

Il est impossible de concevoir une plus grande liberté de développement, une aisance plus parfaite d'explica-

tions incidentes, une absence plus complète de scènes consacrées à l'exposition proprement dite que dans *les Maîtres chanteurs*. Rien, au théâtre, n'est plus simple, plus vraisemblable, mieux débarrassé des conventions préparatoires, que certains prétendent nécessaires. Comme dans *Tannhäuser*, comme dans le *Ring*, tout récit fait partie intégrante de l'action.

Cette transformation du dialogue explicatif ou narratif en facteur essentiel du drame est particulièrement très frappante dans *Siegfried*. Les résolutions de l'héroïque adolescent, la scène de la forge, toute une suite de sentiments et d'actes, découlent immédiatement des aveux que Mime est obligé de faire sur les malheurs de Siegmund et Sieglinde et sur l'épée Nothung. Dans *la Walkyrie*, où, dès le prélude, nous sommes au cœur de l'action, où la présentation du sujet purement humain, toutes explications ajournées, est l'une des plus instantanées qui soient au théâtre, l'exposition véritable, — si toutefois l'on peut donner ce nom à la scène capitale de Wotan confiant sa pensée à Brünnhilde, — est reculée jusqu'au deuxième acte. En un sens, c'est même la seule exposition générale que contienne *l'Anneau du Nibelung* tout entier. Il faudrait alors considérer la Tétralogie comme un quadruple drame, où le prologue, *l'Or du Rhin*, serait une exposition exclusivement scénique, directement active; où l'exposition vraie, explicative, celle-là — si dramatique pourtant! — ne serait faite qu'au milieu de la première « journée » (deuxième acte de *la Walkyrie*); où enfin cette exposition serait reprise, résumée, proposée sous un aspect nouveau, au commencement de la dernière « journée » (*le Crépuscule des Dieux*, scène des Nornes). Ainsi donc, ce qui ressort de ces exemples, c'est l'heureuse violation, presque constante, des règles artificielles qui ordonnent aux auteurs de nous renseigner sur leurs héros avant de les faire agir devant nous. Wagner, lui, met d'habitude l'action avant l'explication, et s'efforce de donner cette explication, le plus possible, au moyen des faits scéniques

eux-mêmes, ou d'un dialogue intimement lié à ces faits, toujours expressif des sentiments moteurs et de leur active évolution. N'eût-il démontré que la légitimité de ce droit et les avantages dramatiques qui en résultent, il mériterait déjà d'être compté au nombre des authentiques novateurs en matière de théâtre, de ceux qui affirment leur féconde hardiesse par des œuvres, non par des mots (1).

On nous objectera peut-être le début de *Parsifal*, qui, à première apparence, semble se trouver dans le même cas que *Lohengrin*. Les longues explications de Gurnemanz pendant la première moitié du premier acte et le court récit que fait Parsifal de son enfance (récit complété par Kundry) semblent se rattacher au système de l'exposition classique. Il n'en est rien pourtant; à coup sûr, Wagner a voulu, pour la compréhension du Gral, de la blessure, d'Amfortas, de Parsifal, de Kundry, — en un mot, de toutes les hautes significations du drame, — nous renseigner nettement et amplement dès le début; mais il n'a pas sacrifié pour cela à la convention, il n'a manqué ni aux vraisemblances, ni à son instinct sûr de poète dramatique, qui lui commandait de nous émouvoir tout d'abord. A peine Gurnemanz a-t-il dit sur Amfortas quelques phrases bien vaguement explicatives, nous voyons le Roi lui-même, torturé de souffrances; et nous voyons Kundry, nous devinons en elle une effrayante énigme, avant que nul commentaire n'ait été fait sur son compte. Un peu plus tard, aux explications de Gurne-

(1) En cette proposition immédiate du drame, en cette présentation du fait avant l'explication, se marquent clairement les parentés de Wagner et de Shakespeare. L'analogue, à ce point de vue, du prélude et de la première scène de *la Walkyrie* nous paraît être le début saisissant de *la Tempête*. Tous les grands dramaturges allemands ont subi plus ou moins l'influence de Shakespeare dans la conception scénique de leurs œuvres, Goethe avec *Egmont* et *Goetz*, Schiller avec *Marie Stuart* et *le Camp de Wallenstein*. Mais nul n'a montré une compréhension plus profonde et plus libre en même temps du maître anglais que Richard Wagner. Et c'est peut-être mériter le titre de novateur que d'oser à l'égal de Shakespeare, sans d'ailleurs jamais l'imiter.

manz, tout demeure scénique et naturel, et toujours les incidents s'incorporent au discours, lui enlevant les caractères d'une narration pure : la mimique insolite de Kundry, les rudes interventions des écuyers, le charmant retour des deux pages. Enfin, au moment où l'espoir de la délivrance, l'attente et la prière de la sainte confrérie se résument dans la Promesse : « *Durch Mitleid wissend, der reine Thor,* » rappelée par le vieillard, répétée par les voix unies de ses jeunes auditeurs, Parsifal entre brusquement dans le drame. Il agit, il se révèle avec son ignorance, sa simplicité, sa faculté de compassion, décisivement, avant qu'on nous ait rien appris sur lui, avant que son nom même ait été prononcé (1).



A partir du *Fliegender Holländer* inclusivement, tous les drames de Wagner, le *Rheingold* excepté, sont divisés en trois actes. Mais le *Rheingold* n'est qu'un prologue, une succession de quatre tableaux, — quatre « scènes », comme dit Wagner,— et ne saurait être exactement assimilé aux autres œuvres du maître. Ce cadre de trois actes, trop large sans doute pour le *Fliegender Holländer*, semble un peu étroit pour la *Götterdämmerung*, où Wagner a été obligé de couper l'énorme premier acte en un prologue et deux tableaux. Mais, d'une manière générale, il est simple, rationnel, d'une très logique harmonie : un acte pour engager l'action, un acte pour la développer, un acte pour conclure (2).

(1) Wagner laisse volontiers le spectateur dans l'ignorance des noms que portent les héros de son drame, pendant une durée plus ou moins considérable, parfois très longue. En voici quelques exemples : Siegmund et Sieglinde ne se reconnaissent et ne se nomment qu'à l'extrême fin du premier acte de *la Walkyrie;* Parsifal est nommé par Kundry au deuxième acte du drame ; Lohengrin ne déclare son nom et sa nature que vers la fin du troisième acte.

(2) Parlant de son esquisse, *Wieland der Schmied*, Wagner dit qu'il livre un combat à la forme consacrée en cinq actes (Lettre à Uhlig, datée de Zurich, 27 décembre 1849).

Nous nous trouvons ici en présence d'une conception très une, très forte, qui n'est pas celle des tragiques grecs, et qui s'écarte beaucoup de la forme shakespearienne reprise par Gœthe. Entre l'œuvre condensée en un seul acte de grandes proportions, — la tragédie d'Eschyle et de Sophocle, — et la pièce à tableaux multiples, à succession rapide de milieux et d'événements, — *le Roi Lear*, *Macbeth*, *Jules César*, *Gœtz von Berlichingen*, *Faust*, — d'autres formes existent, parmi lesquelles il en est deux principales : la forme sévère de nos classiques et celle de Schiller dans *Maria Stuart* et *Wilhelm Tell*. Le nombre des tableaux dépend évidemment de l'unité ou de la diversité de lieu ; le nombre des actes y est également lié, bien que d'une façon beaucoup moins régulière. L'unité de lieu, chère aux Grecs, le fut aussi à nos classiques, soucieux de psychologie et de pure étude morale, qui avaient à leur disposition la plus claire et la plus analytique des langues. Shakespeare ne s'y pouvait astreindre, de par sa conception personnelle et l'esprit propre des races anglo-saxonnes ; d'ailleurs, il se fût privé du moyen le meilleur qui lui permît d'extérioriser, par réaction du milieu, l'âme de ses personnages. Gœthe, avec sa prodigieuse indépendance d'esprit, sa vision philosophique de l'Art, sut exercer les formes les plus diverses, écrire *Iphigénie*, d'une part, et, de l'autre, *Faust*, ce poème merveilleux, drame irréalisable. Schiller pratique aussi les changements de lieu, mais, dans les œuvres de la maturité, il y a recours moins fréquemment que Shakespeare ou Gœthe. Wagner ne s'est nullement attaché à l'unité de lieu, que personne ne défend aujourd'hui et qui est plus inutile encore dans le drame musical que dans le drame parlé. Mais s'il a tenu à varier les milieux, à développer les caractères et les situations en des ambiances diverses, il n'a pas voulu exagérer cette variété. Il est économe de ces changements, dont l'esprit ne saisit pas toujours la signification et la nécessité. Il se préoccupe de laisser aux circonstances, aux décors, à

tous les éléments matériels, à tout l'ensemble scénique, le temps d'agir sur le spectateur. Il ne morcelle pas l'effet : loin de multiplier les moments du drame, il les réduit à un petit nombre. Presque toujours l'unité de lieu est conservée pendant le cours d'un acte. Cela est strictement vrai des trois actes de *Tristan*, du *Vaisseau-Fantôme*, de *la Walkyrie* (1), et de deux actes sur trois dans *Tannhäuser*, dans *Lohengrin*, *les Maîtres* et *Siegfried*. Cela demeure exact, au sens large du mot unité : dans le premier acte de *Tannhäuser*, où le changement de milieu s'opère par recul du Venusberg pour ainsi dire, le héros du drame demeurant immobile à la même place, au même point du monde; dans les premier et troisième actes de *Parsifal*, où les deux tableaux montrent seulement deux aspects successifs d'un même milieu : le royaume du Gral. Nous passons de l'un à l'autre par mouvement continu, en suivant la marche des personnages; le cas est analogue pour le deuxième acte, où le changement a lieu sur place, avec une instantanéité magique, mais où nous ne quittons pas le domaine des ténébreux prestiges. Il n'est pas jusqu'au changement de tableau du troisième acte de la *Götterdämmerung* qui ne puisse se concilier avec l'idée de l'unité de lieu pendant l'acte, idée qui est celle-ci : l'absence de discontinuité dans l'évolution du drame moral à travers les choses. En effet, la marche funèbre de Siegfried, commencée pour nous sur la rive boisée du Rhin, se poursuit à rideau baissé jusqu'au palais des Gibichungen, et notre pensée accompagne le cortège, sans qu'il y ait rupture sensible entre les deux milieux qui nous sont successivement proposés. De même pour le troisième acte de *Siegfried*, où les deux tableaux sont intimement reliés par une prodigieuse symphonie, la Traversée du Feu (2).

(1) On peut considérer, à ce point de vue, chacune des quatre « scènes » (tableaux) de *l'Or du Rhin* comme formant un petit acte, où l'unité de lieu est respectée, et qui se lie à l'acte suivant par un interlude musical et un mouvement progressif du décor.

(2) Il n'y a guère, dans les grands drames de Wagner, que le

Ainsi, la division en trois actes, la sobriété apportée aux changements de décor sont des signes très nets de l'énergique simplicité des thèmes dramatiques. Il est évident d'ailleurs que si l'on suppose deux œuvres de mérite égal au point de vue de l'idée créatrice et de la science d'exécution, la plus belle, artistiquement, est celle qui comporte les moyens les plus simples; le principe dynamique de « la moindre action » est vrai dans l'Art comme dans la Science.

On peut encore remarquer le petit nombre de scènes, l'absence des allées et venues, de ce mouvement factice par lequel beaucoup d'auteurs essayent de suppléer l'action intérieure du drame. Ajoutons que le mot *scène*, dans la dramaturgie de Wagner, n'a pas exactement le même sens que dans la plupart des œuvres théâtrales. Au troisième acte de *Tristan*, par exemple, la première scène se continue après la disparition du berger, et dure ainsi, jusqu'à la venue d'Isolde, pendant près d'une heure. Sur la partition de *Parsifal*, il n'y a plus de scènes marquées. D'une manière générale, l'entrée et la sortie des personnages ne déterminent pas essentiellement la division de l'acte, mais chaque scène est une phase de l'action, présentant une signification évidente, au double point de vue de la poésie et de la musique.

Quant à la longueur matérielle de telles scènes, de tels actes surtout, il faut la reconnaître, mais ne pas la condamner sans réflexion. En premier lieu, *l'Or du Rhin*, qui n'a point d'entr'actes, doit être mis à part : ce prologue de la Tétralogie se développe sans interruption, à la façon des tragédies grecques (selon toute probabilité), et c'est tout au plus s'il atteint la durée que nous pouvons attribuer à ces tragédies. En outre, si les actes des drames

3e acte de *Lohengrin*, le 1er de la *Götterdämmerung*, le 3e des *Maîtres chanteurs* qui échapperaient à cette règle, et encore bien plus en apparence qu'en réalité, à cause du rôle de la musique, suggérant et synthétisant toutes les phases intermédiaires qu'exigerait le sentiment de la continuité.

wagnériens sont matériellement très longs, l'ouvrage entier, grâce à leur petit nombre — trois — excède rarement les proportions d'un grand opéra ordinaire. Enfin, cette extension des actes, ce large développement des sentiments et des situations, cette insistance du poète et du musicien ne sont pas spéciales à Wagner, mais habituelles aux auteurs de race germanique. Même sur les théâtres allemands, les drames de Gœthe, — et de Shakespeare, et de bien d'autres, — ne sont presque jamais joués sans coupures, ce qui d'ailleurs est une profanation. Il est donc très puéril de reprocher âprement à Wagner ce que l'on admet dans la poésie dramatique de Schiller ou de Gœthe, dans les oratorios de Bach et les dernières œuvres de Beethoven. Mais le débat est d'une portée plus haute : la longueur véritable d'une œuvre ne se réduit pas à une pure question d'heures et de minutes. Les œuvres mal faites, sans intérêt, sans couleur, sans vie, sont toujours longues, fussent-elles, aux horloges, les plus courtes du monde. Les chefs-d'œuvre ne sont jamais longs, au moins pour les âmes capables de les comprendre. Le second acte des *Meistersinger* dure environ deux heures, et le premier de la *Götterdämmerung* n'est pas d'une moindre durée : ils paraissent singulièrement plus courts, à quelques bons esprits, que le troisième acte de *la Juive* ou le premier des *Huguenots*. Il est vrai que certains amateurs d'art craignent l'excès de la beauté, la surabondance des émotions sublimes. Pour ceux-là, Rembrandt a peint trop de toiles, la cathédrale d'Amiens est trop grande, *Parsifal* est trop long.



L'architecture du drame wagnérien, harmonieuse et forte, sera mise en lumière par l'étude de deux exemples : *Tannhäuser* et *Tristan*.

Tannhäuser s'ouvre par la grande bacchanale du Venus-

berg : tout se groupe, tout évolue autour de deux personnages importants du drame : Tannhäuser et Vénus, longtemps immobiles au proscenium. Puis le chevalier s'éveille, dit son regret de la vie terrestre ; Vénus essaye de le retenir. La lutte s'engage, se développe : Tannhäuser invoque Marie, le décor change, et représente le val au pied de la Wartburg. C'est là que les personnages secondaires du drame apparaissent et agissent.

Au deuxième acte, Elisabeth, personnage très essentiel, — le principal après Tannhäuser, — nous est d'abord montrée en sa candeur et en sa joie. Tannhäuser arrive ; la situation se développe, tranquille, heureuse. Puis le landgraf, les chanteurs surviennent, la joûte commence, où le caractère de Tannhäuser s'accuse fortement. Le point central du drame est atteint : voici la péripétie dominante, le geste, le mot qui déchire le voile, ouvre les abîmes de la douleur, précipite toute l'œuvre sur une pente nouvelle. C'est le cri d'Elisabeth, c'est l'impulsion qui la jette entre Tannhäuser et les épées. Le drame ne peut plus se dénouer que par la délivrance absolue, la mort, — la mort rédemptrice de la vierge, la mort aussi du pécheur que le monde ne pourrait contenter.

Le troisième acte achève de nous montrer l'équilibre architectural de l'œuvre. Nous y retrouvons, assombries, les impressions que nous avait données le second tableau du premier acte. Ensuite, après la venue de Tannhäuser, la réapparition du Venusberg et de Vénus elle-même réalise une dramatique symétrie avec la vision initiale de l'œuvre, symétrie que le retour des motifs accentue, rend plus vivante et plus claire. Ici encore, comme au premier acte, Wolfram prend un rôle actif ; comme au premier acte, il prononce le nom d'Elisabeth, et, ce nom tout-puissant, Tannhäuser le redit. Enfin, le chœur final, solennelle conclusion du drame, reproduit la première phrase de l'ouverture.

Si l'on voulait pousser plus loin ces remarques, on trouverait, par exemple, qu'il y a trois apparitions de

Vénus, une invisible, tout intérieure, au milieu du second acte, deux visibles, au commencement du premier acte et à la fin du troisième. De même, les chœurs de pèlerins, — c'est-à-dire l'idée de la pénitence et de l'absolution, — interviennent en chacun des trois actes, et, au deuxième acte, cette intervention est purement musicale et poétique, car l'on ne voit point le pieux cortège.

Pour *Tristan et Isolde*, la simplicité et la rigueur de la construction sont plus frappantes encore. Le premier acte est à Isolde séparée de Tristan, avec, en sa deuxième partie, la grande scène de l'entrée de Tristan, de la mort voulue, de l'amour avoué. Le deuxième acte comporte trois scènes : de par la scène centrale, la plus vaste des trois, cet acte est à peu près également partagé entre les amants, unis cette fois dans la douceur de l'amour et l'avant-goût de la mort. Le troisième acte appartient à Tristan séparé d'Isolde, avec, en sa deuxième partie, la mort réalisée, l'amour délivré de la vie.

A côté des deux personnages principaux, en voici d'autres, et, tout d'abord, Brangäne et Kurwenal. Attachée à Isolde ainsi que Kurwenal l'est à Tristan, Brangäne demeure en scène pendant tout le premier acte ; Kurwenal est en scène pendant tout le troisième acte. Marke n'a point d'analogue dans le drame; aussi, par rapport à lui, Isolde, l'épouse promise, et Tristan, l'ami, se correspondent visiblement. Il intervient dans l'action, vu ou non du spectateur, à la fin de chaque acte; même, la scène finale du deuxième acte, entre lui et Tristan, se trouve faire équilibre à la scène initiale du même acte entre Isolde et Brangäne, eu égard à la grande scène centrale entre Tristan et Isolde. Un rôle inverse est celui de Melot, mû par l'envie jalouse que lui inspire Tristan et par la sensuelle convoitise qu'il ressent pour Isolde. Il trahit Isolde et Tristan et les livre à Marke, qui voudrait pouvoir leur pardonner à tous deux (1).

(1) Cf. *Der Bau des Tristan-Dramas*, étude de M. Fritz Kögel, dans les *Bayreuther Blätter* (année 1892, n° double VII-VIII). On

Si nous passons à la forme générale, nous verrons que les trois actes, pris en leur ensemble, constituent trois immenses progressions dont le point culminant se trouve toujours dans la deuxième moitié de l'acte (1). Notons aussi un fait très significatif, caractérisant bien l'unité passionnelle de l'œuvre : chaque acte contient une scène d'amour, une réunion des deux amants, et ces trois scènes, outre leurs ressemblances musicales, offrent cette particularité voulue de commencer par le même appel : « Tristan — Isolde ! » et de se terminer par des paroles presque rigoureusement identiques (2).



Nous venons de toucher, en ces brèves analyses, à la correspondance entre les situations ou les effets scéniques, au retour de ces effets et de ces situations. Ce que les grands dramaturges du passé n'avaient ébauché que d'une manière accidentelle et presque inconsciente, devient ici l'œuvre d'un génie conscient, en qui le sentiment et la raison s'unissent, et que guident un sûr instinct de l'harmonie artistique, une intime compréhension de l'âme humaine et de la nature. Seule, l'imagination populaire avait pressenti la suggestion de telles analogies, et la Légende en contient maint exemple, aux coïncidences mystérieuses et aux répétitions d'événements

trouvera dans cette curieuse étude plusieurs remarques analogues aux nôtres, et d'autres considérations qu'il eût été trop long de développer ici.

(1) C'est du maximum d'énergie que nous entendons parler.

(2) Au premier acte, ces paroles sont :

Du mir einzig bewusst,
höchste Liebeslust!

au deuxième acte :

Endlos ewig,
ein-bewusst :
heiss erglühter Brust,
höchste Liebeslust!

au troisième acte :

Unbewusst,
höchste Lust!

dont elle est si prodigue. Il était réservé à Wagner de doter pleinement l'Art de cette ressource féconde et de la renouveler par ses puissantes créations dramatiques.

Ainsi interprétés, l'ordre et la symétrie ne sont plus des conventions en quelque sorte architecturales, mais la loi des faits rendue sensible , la révélation vivante d'états d'âme que la réaction du milieu colore, et qui se répondent, s'expliquent, qui se commentent les uns les autres. Des correspondances s'établissent, dans l'esprit du pôète-musicien, entre les diverses périodes de son drame; il nous les présente : il sait, par le parallélisme visible des faits, par d'évidentes analogies formelles, nous donner à sentir l'identité foncière des évolutions passionnelles, des situations psychologiques. Il crée en nous, pour nous conduire aux dernières significations de l'œuvre, de vastes courants d'émotions, de souvenirs et d'idées.

Sur le pont du navire, Isolde songe, morne, désespérée. La figure cachée dans les coussins de son lit de repos, elle est là, abîmée en sa honte, la princesse vaincue, la fiancée captive, promise au roi de Cornouailles. Une douleur plus tragique encore étreint son cœur navré : elle aime Tristan, l'ennemi de sa race, et c'est celui-là qui la mène à un autre ! Entre eux est l'honneur, l'orgueil, le devoir, le monde entier, la vie elle-même. Silencieuse, la fidèle Brangäne soulève un pan des tentures, et contemple, immobile, la ligne bleue de la mer. Une chanson de marin tombe de la mâture : « Le vent souffle frais vers la patrie... Enfant d'Irlande, où t'attardes-tu? Sont-ce tes soupirs qui gonflent nos voiles ?... Fille d'Irlande, fille amoureuse et farouche ! » Et Isolde, à ces paroles, bondit, le regard égaré : *Wer wagt mich zu höhnen?* — qui ose m'outrager ainsi ? »

Voici l'esplanade ruinée de Kareol, le château familial de Tristan. Là-bas, c'est encore la mer, la mer immense et déserte, la sombre ligne d'horizon où ne glisse nulle

voile d'espérance. Etendu sur une couche grossière, Tristan est veillé par le fidèle Kurwenal. Il revient des frontières de la mort, de l'obscur royaume où bientôt il devra rentrer. Isolde est loin, si loin de lui! par delà le gouffre de la mer... Et c'est le chalumeau d'un pâtre sur la falaise, la vieille mélodie, la plaintive chanson apportée par le vent du large, qui réveille le héros sur son lit de douleur : « *Die alte Weise, was weckt sie mich ?* »

On voit le parallélisme des situations, des personnages, des moyens scéniques : Isolde — Tristan ; Brangäne — Kurwenal ; et, dans les deux cas, l'impassibilité des choses, l'infini muet de l'océan ; et aussi le chant du jeune matelot, la mélopée triste du pâtre, qui viennent l'un et l'autre réveiller l'âme anéantie de fatigue et de peine, lui rendre la conscience du monde extérieur, c'est-à-dire l'amertume, la désolation de la réalité.

Aux jardins enchantés des Filles-Fleurs, Kundry est apparue. Assise sur un tertre de fleurs, elle appelle l'innocent Parsifal. Pour mieux l'attirer, elle s'adresse, non aux sens du jouvenceau, mais au cœur du fils : elle lui parle de la mère expirée, Herzeleide ; elle lui annonce que l'Amour, — cet amour qu'il ignore, — sera la consolation de ses pleurs, la réparation de sa faute ; elle le lui présente surtout comme l'héritage maternel, le suprême adieu de celle qui mourut dans la tristesse. Parsifal gémissant s'est abattu aux pieds de la tentatrice. « Avec le dernier baiser de ta mère, reçois le premier baiser de l'Amour... » Elle se penche sur lui, l'enveloppe de sa caresse ; doucement, irrésistiblement, posant ses lèvres sur les siennes, elle lui donne le baiser fatal, le baiser qui perdit Amfortas.

Parsifal s'est relevé soudain : le baiser de la Femme a dessillé ses yeux ; il comprend la faute et le remords ; il voit la chute, le châtiment d'Amfortas. Enflammé de charité héroïque, il repousse la tentatrice, il triomphe de Klingsor, il poursuit sa route à travers le monde, malgré les périls, les illusions, les épreuves. Des années s'écoulent, mais

l'heure prédite arrive : nous retrouvons le héros dans le sentier du Gral, auprès de Gurnemanz, qui le sacre roi de la pieuse milice, et de Kundry pénitente, qui pleure silencieusement à ses pieds. Assis sur un tertre de gazon près de la source sainte, Parsifal a baptisé Kundry ; il a béni de pardon, de grâce, la tête humiliée de l'éternelle pécheresse. Kundry est couchée dans la poussière ; elle sanglote, en sa contrition d'extase ; pendant que Gurnemanz explique à l'élu le Charme du Vendredi Saint, elle lève ses yeux mouillés sur l'homme qui a eu pitié d'elle : « Tu pleures, lui dit Parsifal, vois, les prés souriants ont fleuri... » Il se penche vers la repentante, pose ses lèvres sur son front : chastement, miséricordieusement, il lui rend le baiser qu'il reçut d'elle, aux jours de la souffrance et de l'erreur. Ainsi les deux scènes se répondent, se complètent, et la seconde est comme l'absolution de la première.

CHAPITRE IV

LA LANGUE POÉTIQUE. — LA MÉTRIQUE

> Mélodie de paroles, le vers est le centre et l'élément générateur de l'expression dramatique.
>
> *(Opéra et Drame.)*

Au matin de la Saint-Jean, Hans Sachs écoute le rêve d'aurore que lui raconte Walther. Il prodigue au chevalier les conseils de son expérience, et lui apprend à envisager sans colère l'erreur de ceux qui méconnurent la fougue d'une printanière inspiration. Sa parole réconforte le jeune homme, l'amène peu à peu à dire le songe de son amour : « Je crains, objecte Walther, qu'il ne soit déjà sorti de ma mémoire... — Ami, lui répond Sachs, c'est là justement l'œuvre du poète, de remarquer et d'expliquer ses rêves. Croyez-moi, la plus véridique des illusions humaines est encore celle de nos songes; tout l'art du poète, toute la poésie, n'est que l'interprétation de ces songes suivant leur intime réalité... Prenez courage, et faites-moi un chant de maître! — Un beau chant, un chant de maître : comment saisirai-je entre les deux la différence? — Ami, en l'aimable temps de la jeunesse, lorsque de fortes aspirations soulèvent notre poitrine, dilatent notre cœur vers l'extase d'un premier amour, il arrive à beaucoup de chanter une belle chanson : le printemps l'a chantée pour eux! Mais quand viennent l'été, l'automne et l'hiver, les soucis de la vie et sa détresse, et aussi le bonheur du mariage, — ici les enfants à baptiser,

là les affaires, les contestations... ceux qui réussissent encore à créer de beaux chants, ceux-là, — on les nomme maîtres ! »

Prenons au sens le plus large ce discours familier, si profond et généreux en même temps. Le vrai poète, le maître complet, est celui qui possède le don de l'émotion, lyrique ou dramatique, et le pouvoir de l'exprimer, non seulement dans un transport juvénile, en cette phase de prime jeunesse où la fraîcheur, la vivacité du sentiment prêtent à toute parole une passagère éloquence, mais plus tard encore, avec la compréhension des hommes et des choses, malgré les hasards et les luttes. Le chant des maîtres se dégage de l'existence réelle, de toutes ses joies et de toutes ses épreuves. La poésie, c'est le rêve né de la vie ; c'est la vie s'expliquant dans les créations de l'art.

Quant à la forme, à cette forme harmonieuse et forte que doivent revêtir le sentiment, la pensée du poète, comment la choisir, comment la soutenir et la développer ? Ne méprisez pas les règles, dit Sachs, et comprenez de quel désir elles sont issues : « Ceux qui les instituèrent furent des maîtres, des esprits cruellement étreints par les peines de la vie. En l'âpreté de leurs aspirations douloureuses, ils se firent une image, un modèle, qui leur conservât, clair et ferme mémorial, l'heureux amour de leur jeunesse, et dans lequel ils pussent reconnaître le printemps disparu. » Voilà quel fut l'esprit véritable de ces règles, dont la lettre peut sembler étroite et stérile. « Je vous apprendrai les règles, continue Sachs, mais c'est votre chant qui m'en renouvellera le sens. » Et plus loin il recommande à Walther de se faire une règle à lui-même, de choisir lui-même la forme initiale de son chant ; quant à lui, Sachs, « il s'occupera du reste, » c'est-à-dire qu'il veillera à ce que le jeune chanteur développe logiquement, régulièrement cette forme.

Cette belle scène des *Meistersinger* doit nous intéresser à plus d'un point de vue, et l'enseignement de Sachs y est

tout wagnérien d'idées. Les maximes que le bon maître énonce s'accordent avec l'esprit des poèmes dramatiques qui nous occupent, et avec leur forme également.

Le réalisme de la passion dans la poésie de Wagner a été indiqué dans les chapitres consacrés à la nature et à la structure du drame, et il sera étudié encore, d'une manière plus précise, dans les chapitres consacrés aux créations individuelles, aux types humains de ce puissant théâtre. Les symboles seront aussi considérés et résumés en de significatifs exemples. Il s'agit présentement d'examiner la forme poétique proprement dite en sa conception et sa réalisation, c'est-à-dire les rapports des idées avec les expressions, avec les images, et les qualités de la langue employée, de la versification mise en œuvre.



Bien que le lyrisme ne soit pas prédominant dans la poésie wagnérienne, il y existe et l'on ne saurait le passer sous silence. Ce n'est point des inventions poétiques du maître que nous traiterons spécialement ici, puisqu'il en est parlé à chaque page de ce livre, mais de l'expression de ces géniales idées. Or, cette expression est souvent très lyrique, comme dans les « Cinq poésies » (*Fünf Gedichte*), — mélodies séparées du plus beau caractère, trop peu connues en France, —et dans tels et tels passages des drames, la prière de Rienzi, le rêve d'Elsa, l'hymne de Tannhäuser à Vénus, la romance à l'étoile de Wolfram, l'adieu de Wotan à Brünnhilde, le chant d'amour de Siegmund. L'émotion ou la tristesse, le charme d'un tendre sentiment, l'inquiétude du mystère, l'ardeur d'un viril enthousiasme, sont traduits tour à tour par le poète avec un grand bonheur d'expression. Même dépouillés du prestige musical, le *Liebeslied* de Siegmund, la grande mélopée caressante de Lohengrin à Elsa, lorsqu'il lui montre les jardins embaumés que la brise fait fris-

sonner dans l'ombre douce, seraient des poésies exquises, comme seul un haut artiste en peut écrire.

Siegfried forge l'épée de victoire. L'enfant superbe, qui court sans peur à travers la forêt sauvage, qui dompte les ours et les traîne à son poing, accompagne d'une chanson le grondement du soufflet et le rythme lourd du marteau. Pour cette chanson joyeuse et farouche, improvisée par l'adolescent terrible, Wagner a trouvé une poésie pittoresque, coupée de cris, d'appels exultants, carrément rythmée sur l'effort pesant du travail, — une vraie chanson des bois, naïve, rude, splendide, avec des comparaisons de nature, si l'on peut dire, dont la grâce violente est d'une originalité sans égale. Tout en forgeant, Siegfried interprète spontanément son travail et la résistance de l'acier, comme si le glaive était un être vivant, dont gaiement il triomphe : il plonge la lame brûlante dans l'eau, et rit du sifflement colère qui stride à ses oreilles; il frappe à coups joyeux sur le métal rougi, et raille cette rougeur de honte, ces étincelles de fureur qui lui jaillissent au visage (1).

Mais, en aucun cas, la vérité de l'expression dramatique n'est sacrifiée au lyrisme de la forme. Ce lyrisme n'est que l'épanouissement extrême de la passion, à moins qu'il ne soit, tout simplement, un caractère typique, habituel au personnage. Sous ce dernier aspect se présentent à nous les improvisations des *minnesinger*, Wolfram d'Eschenbach, Biterolf, Tannhäuser. Walther von Stolzing, le jeune chevalier-poète de Franconie, est un artiste instinctif, un poète inspiré, presque inconscient, et les réponses qu'il fait aux questions de Kothner prennent naturellement la forme d'un chant véritable, une sorte de ballade, avec deux strophes analogues entre elles et une conclusion d'allure différente. Lorsque le sentiment, au contraire, s'exalte jusqu'à trou-

(1) On trouvera la traduction partielle de ce « Chant de la forge » dans mon livre *Richard Wagner et le Drame contemporain*, au chapitre où le drame de *Siegfried* est analysé (pp. 249-250).

ver une expression très imagée, très mouvementée, très lyrique en un mot, Wagner sait motiver de la manière la plus heureuse cette floraison ou cette explosion de poésie. Qui ne comprendrait le *Liebeslied* de Siegmund, instantanément, en voyant le héros passer de l'accablement sans espoir à la foi dans une prompte délivrance, de la détresse solitaire aux effusions inattendues de l'amour, des mortelles ténèbres qui le tenaient captif à la splendeur du clair de lune sur les forêts joyeuses ? Il enlace Sieglinde, en un sauvage élan de passion, et voici que l'ombre se déchire, que la porte s'ouvre toute grande, sur la liberté, sur l'ivresse souriante du printemps.



Les expressions poétiques des textes wagnériens mériteraient une étude détaillée. Elles sont généralement très bien choisies, intenses, émouvantes et suggestives sans emphase. L'image est juste, parfois très colorée.

Wagner est sobre de métaphores, il est sobre aussi de descriptions, uniquement préoccupé de traduire les sentiments humains et de rendre intelligible l'action du drame ; et il laisse aux arts optiques le soin de montrer la matérialité des choses (1).

Qu'il invente librement ses images poétiques, qu'il en trouve le pressentiment et comme l'essai dans les traditions, légendes ou récits dont il s'inspire, Wagner les présente naturellement, sans effort de style, sans rien d'artificiel ni d'apprêté. Les Filles du Rhin glissent dans le fleuve encore sombre ; la lueur naissante de l'aube vient effleurer le trésor amoncelé aux cavités du roc : « Voyez, mes sœurs, le rire de l'Eveilleuse pénètre aux profondeurs des eaux ! — Au sein des flots verts, elle

(1) Pour toutes les questions concernant la langue poétique de Wagner, l'étude la plus complète à indiquer est l'ouvrage de M. Hans von Wolzogen : *Die Sprache in Richard Wagners Dichtungen* : Leipzig, Reinboth, s. d., in-8.

salue le beau Dormeur. — Elle touche d'un baiser ses yeux clos, pour qu'il les ouvre... Voyez ! un sourire se joue dans la clarté : au loin, parmi les vagues, ruisselle la rayonnante étoile de l'Or ! »

Certains termes de comparaison reparaissent souvent dans la poésie de Wagner, en particulier : la source, où l'âme étanche son désir (*Tannhäuser*, acte II; *Götterdämmerung*, prologue; *Parsifal*, actes I et III, et surtout acte II, — au dialogue entre Parsifal et Kundry) ; l'étoile (*Tannhäuser,* actes I et III; *Tristan*, actes II et III ; *Rheingold*, 1er tableau ; *Siegfried* , acte III; *Götterdämmerung* , prologue); le ruisseau où le visage se mire, où l'homme retrouve son image (*Die Walküre*, acte I; *Siegfried*, actes I et III). L'écho, le soleil, le feu, le sommeil, le rêve et le réveil sont aussi des éléments de comparaison fréquents dans ces poèmes, mais Wagner ne les emploie jamais selon les banales formules des versificateurs vulgaires : ils figurent naturellement et pittoresquement dans le discours.

Quelquefois l'expression est très hardie : « O vous, dit Brünnhilde attestant les dieux dont le règne s'achève, ô vous, gardiens éternels des serments, tournez vos regards sur ma souffrance en fleur — *auf mein blühendes Leid !* » Lorsque la Walkyrie s'abandonne à l'amour de Siegfried, que la passion entraîne la déesse, la change en femme, fait une amante de la vierge du Walhall, voici les frémissantes paroles qui se pressent sur ses lèvres : « Ma paix divine se soulève en vagues furieuses (1), ma chaste lumière brûle en flammes d'incendie ; ma science céleste est emportée comme en un tourbillon, chassée par la joie délirante de l'amour ! » Et souvent la pensée s'accuse, s'approfondit, augmente de force et de portée par répétition du mot. Tristan, interrogé par Isolde, lui répond

(1) La concision et l'énergie du texte le rendent véritablement intraduisible. Voici d'ailleurs les deux premiers vers de ce passage :

Göttliche Ruhe
ras't mir in Wogen...

cette phrase d'apparence énigmatique, pourtant claire, très pleine de sens : « la reine du silence m'apprend à me taire : si j'ai compris ce qu'elle a tu, je tairai ce qu'elle ne comprend pas (1). »

Pour apprécier à sa valeur littéraire la langue poétique de Wagner, — si toutefois l'épithète « littéraire » peut être appliquée à des œuvres tout humaines, où la « littérature » proprement dite a bien peu de part, — il faut se rappeler que les drames du maître ne sont pas faits pour être lus, ou du moins qu'on ne les doit lire qu'avec la pensée de la représentation, l'évocation instinctive de la plastique et de la symphonie. Aussi Nietzsche, à l'époque où il admirait l'art qu'il essaya de railler depuis, remarquait avec justice que Wagner s'était proposé seulement « d'agir sur nos sentiments à l'aide d'idées et de mots (2) ». Examinant à ce point de vue la langue du maître, il y constatait la vie presque « corporelle » de l'expression, l'audace d'une concision et d'une concentration toutes nouvelles, « une puissance d'invention à peu près unique dans les formes qui doivent exprimer la fluctuation émotionnelle et le pressentiment, » une simplification dans l'architecture des périodes, et surtout « une merveilleuse richesse de mots forts et significatifs ». Il n'hésitait pas à dire que pareille maîtrise de la langue ne s'était point rencontrée en Allemagne depuis Gœthe. Et il résumait la tendance générale du texte wagnérien à remplacer les développements, les amplifications de la rhétorique par la concentration et la force intérieure d'un langage tout de sentiment. C'est la musique ici, non la parole, qui doit amplifier, prolonger, développer les

(1) Des *Schweigens* Herrin
heisst mich *schweigen* :
fass' ich, was sie *verschwieg*,
verschweig' ich, was sie nicht fasst.
(*Tristan und Isolde,* acte I, scène VI.)

(2) Fr. NIETZSCHE, *Richard Wagner in Bayreuth*; Chemnitz, Schmeitzner, 1876, in-8.

significations avec une puissance que le drame parlé ne connaissait point jusque-là.

Cette langue de Wagner n'en a pas moins une extrême variété de formes. Le poète,qui a renoncé à la rhétorique des dramaturges ordinaires comme aux conventions musicales de l'opéra, sait très bien cependant que toute formule, étroite et vaine si l'on y veut asservir les réalisations de l'artiste, peut avoir sa raison d'être et sa valeur précise en des circonstances convenables, et se présenter logiquement dans la série continue des moyens d'expression. L'antithèse, par exemple, rare dans la poétique wagnérienne, y apparaît quelquefois avec une autorité décisive : deux passages suffiront à en donner la preuve, le monologne de Brünnhilde en la dernière scène de la *Götterdämmerung*, et l'acte d'accusation, pour ainsi parler, que Wotan dresse contre sa fille, au troisième acte de la *Walküre*. Dans le monologue dont il s'agit, Brünnhilde, considérant le cadavre de Siegfried, s'écrie: « Plus loyalement que lui, nul ne jura des serments; plus fidèlement que lui, nul n'observa les pactes ; avec une passion plus éclatante que la sienne, nul n'a jamais aimé: et pourtant, tous les serments, tous les pactes, le plus fidèle amour — nul ne les a trahis comme lui ! » Dans l'accusation de Wotan, l'antithèse se répète, à coups redoublés, implacables : « Tu n'existais que par ma volonté, et ta volonté s'est révoltée contre la mienne; tu n'étais faite que pour l'exécution de mes commandements, et tu as voulu des ordres contraires aux miens; tu étais la Fille de mon Désir, et tu as désiré contre moi ! »

La construction de la phrase varie également entre des limites très distantes; le plus souvent, elle est très condensée, brève, profondément différente de la phrase habituelle aux poètes allemands. Wagner y parvient à un degré de concision remarquable, tantôt mystérieux, oraculaire, comme en la Promesse rédemptrice de *Parsifal :* « Sachant par charité, le Pur Fol — attends-le, celui que j'ai choisi; » tantôt de suggestion tragique, comme

au dernier acte de *Siegfried*, en l'invocation de Brünnhilde : « *Götterdämmerung, dunkle herauf! Nacht der Vernichtung, neble herein!* » On pourrait citer d'innombrables exemples de ces phrases courtes, où la richesse du sens a une sorte d'énergie potentielle presque indéfinie, renfermée en quelques essentiels vocables, dont la vibration se communique à la symphonie enveloppante, à la situation dramatique tout entière (1). Ces mots de capitale importance sont comme des points lumineux, des foyers d'émotion et de signification, dans l'ombre où la pensée s'abrite, dans le mystère où les sentiments intérieurs évoluent. D'autres fois, lorsque le sentiment déborde, lorsque l'âme éprouve le besoin fiévreux d'extérioriser ses impressions, qu'elle est emportée par la passion irréfléchie, libre, souveraine, il semble que toutes les ressources de la synonymie ne puissent suffire à l'expression poétique : substantifs et épithètes se précipitent, abondants, pressés, dans un désir éperdu de traduire tous les modes de l'émotion ressentie. Ce sont alors des phrases échappant aux règles strictes de la construction, torrentiellement énumératives, oubliant parfois le verbe, successions d'ellipses rapides, d'interjections passionnées, grands crescendos qui semblent ne point devoir finir : ainsi, au troisième acte de *Siegfried*, le chant d'amour qui célèbre les noces radieuses du héros et de la Walkyrie, et, dans *Tristan*, les cantiques d'ivresse qu'entonnent les amants, l'hymne incomparable d'Isolde mourante.

Lorsque la période demande une exacte construction syntactique, Wagner réalise cette construction, et sait

(1) L'expression de « mots-sommets » a été heureusement appliquée à ces vocables par M. Edouard Dujardin, dans ses études de la *Revue wagnérienne*. Parmi les saisissantes formules des poèmes wagnériens (formules, je le répète, qui sont très naturelles d'expression, directement significatives du sentiment), la triple antithèse que murmure Isolde au premier acte de *Tristan* est l'une des plus caractéristiques : « *Mir erkoren — mir verloren... — hehr und heil — kühn und feig — Tod geweihtes Haupt — Tod geweithes Herz!* » (scène II).

accorder ensemble, là aussi, l'ordre et la liberté, la plasticité et la symétrie. Périodes ascendantes et périodes descendantes (au point de vue de l'effet), périodes à double, triple et quadruple phase, il emploie toutes ces formes, avec indépendance, avec logique, suivant qu'il doit donner au discours des caractères d'insistance, ou de solennité, ou de lassitude. Il plie les lois de la syntaxe allemande, sans violence, aux exigences de la dynamique musicale. Ce n'est point au hasard qu'il ose des inversions inaccoutumées, ou supprime des propositions intermédiaires, purement explicatives, entre les propositions capitales : l'expression directe du sentiment, l'ordre naturel des impressions déterminent pour lui la construction de la période beaucoup plus activement que ne fait le raisonnement grammatical. Par là, d'avance, la période est musicale, la musique se trouvant, chez Wagner, en correspondance intime avec le développement et la marche du sentiment. Sans nous arrêter davantage sur ce point, rappelons aux auditeurs de *Parsifal* l'extraordinaire période poétique et musicale dans laquelle la grande plainte d'Amfortas, au premier acte, atteint le paroxysme de sa désolation (1).

Et il faut noter encore la suppression fréquente des conjonctions, ce qui augmente extrêmement l'énergie concise du dialogue, et aussi des prépositions, ce qui donne aux flexions des cas une importance plus décisive et resserre la trame syntactique (2). Les mots composés sont

(1) En l'ouvrage cité plus haut, M. H. de Wolzogen analyse à ce point de vue une période remarquable de Gurnemanz, au troisième acte de *Parsifal*, période construite à l'inverse des habitudes : *Den Gral noch einmal uns dazu enthüllen... gelobt Amfortas uns* » (p. 51).

(2) Un exemple entre cent de ces éliminations audacieuses est la phrase de Brünnhilde au deuxième acte de la *Götterdämmerung :* « *Brach seine Eide er all', schwur Meineid jetzt dieser Mann!* » On doit noter aussi le remplacement systématique de *welcher, welche, welches,* dans le sens de « qui » et « que », par *der, die, das.* Quant à l'étude des cas préférés de Wagner, elle a son intérêt et fournit de nouveaux rapprochements avec la langue de Gœthe. Les lecteurs familiarisés avec l'allemand liront avec

nombreux et nouveaux chez Wagner. D'autres poètes, particulièrement Gœthe, avaient marché très avant dans cette voie, mais si Wagner ne s'est pas préoccupé de rivaliser avec l'auteur de *Faust* pour l'abondance des formations de ce genre, il en a osé cependant de très hardies et de très fortes (1).

Les emprunts de Wagner à l'ancienne langue allemande ne vont jamais jusqu'à l'affectation d'archaïsme. Jamais il ne cherche à copier le style des vieux auteurs, à substituer servilement le vocabulaire ou l'orthographe du « *Mittelhochdeutsch* » à ceux du langage moderne, mais, ce langage moderne, il l'enrichit d'une part et l'émonde de l'autre, comme nous venons de le dire; il le rapproche de ses origines par d'heureuses créations, par des suppressions intelligentes; il en use selon l'esprit initial de la langue; il le concentre, il fait apparaître partout les racines des mots, et n'innove guère que dans l'emploi de ces radicaux essentiels (2).

Mais, — et c'est en cela que les poèmes de Wagner,

fruit, sur cette question, l'ouvrage déjà cité de M. de Wolzogen. Contentons-nous d'observer, que Wagner a innové plusieurs fois l'emploi du génitif, et qu'il a voulu, d'une manière générale, dans l'emploi des cas, revenir à l'esprit de la vieille langue allemande.

(1) Parmi les mots composés les plus caractéristiques de la poésie wagnérienne, mots que le maître a employés le premier, nous citerons : le substantif « *Nie-wieder-Erwachen* », qu'on pourrait essayer de traduire par « Jamais-à-nouveau-réveil » ou par « Non-réveil, à jamais » — dans *Tristan und Isolde*; le merveilleux adjectif « *Wunden-wundervoll* » que Gurnemanz, dans *Parsifal*, applique à la Sainte Lance; des épithètes absolument neuves, comme « *beuterührig, fluchferlig, fräulich, lustfrei* », dans *l'Anneau du Nibelung*.

De même, Wagner crée des verbes, généralement par adjonction de particules inséparables à des radicaux qui n'y avaient point été associés jusqu'alors, par exemple « *ertagen, erkneten, zerschmieden, zertrotzen, entgleissen, entwecken* ». Concurremment avec Gœthe, il emploie certains verbes très expressifs, entre autres « *umbangen* », et il rénove l'usage de quelques-uns, énergiques, tels que *entküssen*, connus de l'ancienne langue, mais tombés en désuétude.

(2) Comme preuve de ce retour aux racines, indiquons la suppression que Wagner fait des préfixes de plusieurs verbes; il re-

ceux du moins qui traitent de sujets résolûment légendaires, se révèlent merveilleusement propres à l'expression du mythe, — les racines des mots principaux jouent un rôle actif dans le drame. Sans cesse répétées, modifiées, combinées à des mots de valeur secondaire, opposées les unes aux autres, elles deviennent significatives des idées directrices. Si, par exemple, dans le poème du *Ring*, l'on considère les mots simples *Liebe* (amour), *Wal* (ensemble des morts tombés sur le champ de bataille, et, — par confusion avec *Wahl*, — choix des héros, des élus), *Neid* (haine, envie), *Nebel* (brume, ténèbre, nuit, avec *Nibel* et *Nabel* comme altérations), *Noth* (détresse, angoisse, danger), et quelques autres, également généraux et simples, on marque les centres d'idées de l'œuvre, les points d'où rayonne la vie des mots, et par suite la vie des sentiments, sur l'étendue entière du drame. Les noms des personnages ont une signification mythique, et le poète développe cette signification, soit par une riche énumération de titres et d'attributs, soit par les termes qu'il emploie pour exprimer l'activité du personnage en question (1). Wotan, Froh, Donner, Freia ont des noms de sens facile à saisir ; ainsi des héros et des guerriers, de Siegmund (2), de Siegfried, de Hagen, de Hunding même.

vient ainsi au vieux langage par l'usage des verbes « *gehren, geizen, bleichen, muthen, sehren, neiden, achten* », etc. Quelques mots pourtant, comme « *Harst* » et *griesig* », sont rares, même aux anciens textes, et n'ont guère été conservés que dans certains dialectes locaux. Enfin, Wagner a forgé un petit nombre de mots, très heureusement d'ailleurs, comme les verbes « *gangeln, tappern, flackern, lackern* ».

(1) Wotan, par exemple, de qui le nom contient les idées exprimées par les mots *wüthen* et *waten*, c'est-à-dire l'idée de colère et l'idée de marche, est le Dieu redoutable par excellence ; il est aussi le Dieu de l'action, du mouvement, du changement. Il préside aux combats, il est le maître de la mort ; il règne dans la tempête, il parcourt le monde. Wagner, s'inspirant de l'Edda et des légendes germaines, le nomme « *wüthender, wilder, wattender* », lui donne les titres de « *Heervater, Walvater, Streitvater, Siegvater, Stürmebezwinger* ».

(2) Cf. le récit de Siegmund au premier acte de la *Walküre*,

Les jeux de mots que l'on rencontre assez fréquemment dans le texte du *Ring* ne sont que des évocations réciproques de mots, par analogie de sonorité et rapport de signification, ou par communauté de racine. Le chant des Filles du Rhin redemandant l'Or perdu commence par ces paroles : « Or du Rhin ! Or du Rhin ! — Or pur ! — *Rheingold! Rheingold! reines Gold!* » qui, en allemand, constituent un jeu de mots ; mais, à y regarder de près, ce n'est pas d'une capricieuse rencontre de termes qu'il s'agit : l'Or du Rhin était bien réellement l'Or pur, et, dérobé par Alberich pour le malheur du monde, il ne recouvrera sa primitive innocence que lorsqu'il aura été rendu aux eaux du Fleuve, elles-mêmes symboliquement pures et purifiantes.

***

Il convient de dire quelques mots des influences qui ont pu s'exercer sur la langue poétique de Wagner. Si indépendant, si créateur que soit un maître, il y a toujours place en son œuvre pour des ressouvenirs conscients ou inconscients, et pour une heureuse utilisation d'idées ou de formes qui lui ont paru s'harmoniser avec celles de son choix.

Nous avons déjà signalé des points de contact entre la langue de Wagner et les textes des anciens poètes allemands. On en peut citer d'autres, en précisant les origines ; le *Nibelungenlied* et le *Parzival*, entre autres, fourniraient une série assez intéressante d'expressions recueillies et judicieusement transformées par Wagner (1). Au cours des chapitres suivants, le lecteur

où le héros énumère les noms qu'il aurait voulu porter et celui qu'il est obligé de choisir : *Friedmund*, *Frohwalt*, *Wehwalt*.

(1) Quelques mots paraissent directement empruntés au *Nibelungenlied*, par exemple l'adjectif « *mordlich* » (meurtrier). J'ai relevé plus de cinquante mots ou expressions du vieux poème que Wagner a employés dans le *Ring* d'une manière tout à fait analogue, et habituellement au sujet des mêmes personnages ; et cependant on n'y voit jamais d'imitation servile.

trouvera l'indication d'analogies entre un certain nombre de passages des poèmes wagnériens et le *Tristan und Isolde* de Gottfried, le *Parzival* de Wolfram, les poèmes anonymes comme le *Nibelungenlied* ou le *Wartburgkrieg*. Les poésies lyriques des *Minnesinger* ont aussi été lues avec fruit par Wagner. Si l'on ne peut dire que tel ou tel mot, par exemple « *Misswende* » (1), provienne de Walther von der Vogelweide (car il se trouve aussi dans le *Titurel* et ailleurs), il n'est pas téméraire de croire que la connaissance des *Lieder* des poètes des douzième et treizième siècles n'a pas été tout à fait inutile aux chants si printaniers du jeune Walther von Stolzing dans *les Maîtres Chanteurs* (2). Elle a pu servir aussi au *Liebeslied* de Siegmund, surtout si Wagner l'a reçue, non du texte original de Walther von der Vogelweide, mais d'une traduction plus ou moins libre, comme celle de Simrock (3).

Puisque nous avons nommé Simrock, il est juste d'ajouter que les ouvrages de ce fécond adaptateur ont fourni à Wagner plus d'un mot de son vocabulaire mythologique. Le *Heldenbuch* de Simrock, paru en 1843, contient la paraphrase *Wieland der Schmied*, où les Walkyries sont qualifiées de « *Schildmägde* », terme que Wagner n'a que légèrement modifié; l'aventure de Siegfried avec Mime, qui s'intercale en ce poème, renferme des vers dont le texte wagnérien de *Siegfried* a gardé quel-

(1) Cf. *Die Walküre*, acte I, scène III.

(2) Il y a, en effet, des analogies d'expressions et d'images entre ces chants et les *Lieder* de Walther von der Vogelweide. Il semble d'ailleurs que Wagner ait voulu prévenir l'auditeur, et avouer cette connaissance du vieux poète, en faisant dire à son jeune héros : « *Herr Walther von der Vogelweid' — der ist mein Meister gewesen.* »

(3) Il va sans dire qu'une traduction telle que celle de Simrock ne peut être comparée aux éditions de von der Hagen, Pfeiffer, et surtout à celles de Lachmann et de Wilmanns (Halle, 1886). Mais le point de vue critique n'importe point ici. L'édition de Simrock datant de 1833, Wagner a pu la consulter, et on y lit, dans le *Lied* intitulé *Blumenlesen*, ce vers d'où semblent procéder deux vers du *Liebeslied* de Siegmund : « *Winterlich Stürmen die Welt nun bezwang.* »

ques débris (1). L'expression singulière et pittoresque « *der gleissende Wurm* — le serpent luisant », appliquée à l'éclat du regard, se trouve dans ce *Wieland* de Simrock (strophe 16, vers 3) comme en la scène deuxième du premier acte de la *Walküre*.

Mais l'étude la plus utile, au point de vue de la forme, est évidemment la comparaison du style de Wagner, — ou plutôt de ses styles, car chacun de ses drames a sa couleur poétique spéciale et en quelque façon sa langue propre, — et du style des maîtres de la scène allemande, particulièrement Schiller et Gœthe. Nous ne pouvons ici qu'en indiquer l'importance : même sommairement traitée, elle sortirait du plan de ce livre. D'ailleurs nous en avons effleuré quelques points, au sujet du vocabulaire et de la syntaxe, et les chapitres consacrés aux héros du drame wagnérien nous fourniront l'occasion de rapprochements entre les idées et expressions du poète et celles des deux grands classiques de la scène allemande (2).

De même, nous aurons à signaler plus tard des rappro-

(1) Quand le Siegfried de Simrock fend l'enclume d'un coup d'épée, il voue cette épée à l'extermination des traîtres et des bandits « *Schächer und Verräther* ». Cf. *Siegfried*, acte I, scène III.

(2) Incidemment, je me bornerai à noter deux ou trois rapprochements, que je crois inédits, entre *Maria Stuart* et le texte des drames wagnériens. On pourra, par exemple, comparer le mouvement de la phrase de Paulet (acte I, scène IV) : « *Fluchvolles Amt, das mir geworden ist* » et le cri de désolation, autrement beau d'ailleurs, d'Amfortas dans *Parsifal* : « *Wehvolles Erbe, dem ich verfallen!* » Les discours de la fidèle Hanna Kennedy ne sont pas sans présenter quelques passagères ressemblances avec ceux de Brangäne dans *Tristan*. Et surtout, voici comment Melvil annonce à la reine Marie la consolation inattendue du Sacrement eucharistique :

.... der dürre Stab
Kann Zweigen treiben in des Glaubens Hand!

l'analogie est évidente avec une des phrases du chœur des jeunes pèlerins à la fin de *Tannhäuser*.

La « comparaison de la source », qui, dans *Tannhäuser* et *Parsifal*, a un rôle important, rappelle un passage de *Faust* :

Das Pergament — ist das der heil'ge Bronnen
Woraus ein Trunk den Durst auf ewig quillt?
Erquickung hast du nicht gewonnen
Wenn sie dir nicht aus eigner Seele quillt.

chements entre les textes des poètes de l'antiquité classique et les textes de Wagner. Dans *l'Anneau du Nibelung*, ils sont assez nombreux ; dans *Parsifal*, on en peut indiquer aussi de remarquables. Voici, à titre d'exemple, une citation du premier acte : Gurnemanz plaint le sort d'Amfortas, le roi blessé dont la litière s'avance sur la scène : « O douleur ! comment supporter de le voir, ce chef de la race la plus riche de victoires, en la force orgueilleuse de sa virilité, devenu l'esclave de la maladie !... Prenez garde !... écoutez... le roi gémit... » L'analogie est frappante avec ce passage de *Philoctète* où Néoptolème et le chœur plaignent le malade autrefois si glorieux : « Cet homme, qui ne le cède peut-être à personne par la noblesse de sa famille, privé de tout, languit dans la solitude... et sans cesse l'écho répète ses gémissements douloureux. »

Il n'est pas évident, d'ailleurs, que les rencontres d'idées et d'images soient toujours des réminiscences. Lorsque Wagner écrit cette expression saisissante : « *Schrecken schreitet, und bäumt sich empor* — l'Epouvante marche [vers moi] et se dresse, » il peut aussi bien l'avoir trouvée, par sa puissance de poète créateur si souvent affirmée, que l'avoir prise dans Homère (1). Qu'il y ait rencontre seulement ou souvenir, que la création poétique, aux scènes considérées, soit rigoureusement autonome du commencement à la fin de ces scènes, ou mette à profit, sur un point, une de ces richesses d'art qui sont le patrimoine commun de tous les maîtres, le génie de Wagner n'en est pas moins éclatant : il n'a rien à redouter des investigations critiques.

(1) Δεῖμος βαίνει καὶ κορυφοῦται (*Iliade*, IV, 440), c'est-à-dire : « La Terreur marche et se lève debout (se lève comme la vague). » L'image poétique de Wagner se trouve au troisième acte de *Siegfried* (scène III), dans la bouche de Brünnhilde.

Pour les lecteurs désireux d'approfondir ces comparaisons, je signale en particulier le livre de M. E. MEINCK : *Die sagenwissenschaftlichen Grundlagen der Nibelungendichtung Richard Wagners*. Berlin, Felber, 1892, in-8.

***

La métrique des poèmes wagnériens est très variée. Elle offre un intérêt capital, à deux points de vue, par ceci d'abord qu'elle donne à la poésie une forme d'art, un caractère eurythmique, une réalisation précise et active, et ensuite parce qu'elle joue un rôle important dans le rapport du mot et de la note, du vers et de la phrase mélodique, du discours et de la période musicale, du texte poétique tout entier et de l'ensemble symphonique.

Une telle étude soulève des questions essentielles, qui relèvent de la musique au moins autant que de la versification. Nous nous contenterons ici de résumer cette versification wagnérienne, aussi brièvement et clairement que possible (1).

Le *vers* allemand affecte deux formes principales : la forme *rimée*, *assonancée* ou *allitérée*, et la forme purement *métrique*. La première de ces catégories, où le rythme est rendu très apparent à l'oreille par des parités de son, est plus nettement lyrique (« lyrique », au sens de « musicale ») que la seconde, en quelque façon plus abstraite.

Le vers allemand se subdivise en groupes de syllabes, ou *pieds*, qui sont généralement dissyllabiques ou trissyllabiques. Si le rythme peut s'établir sur la dernière syllabe du pied, le rythme est « ascendant » (2); s'il s'établit sur la première, il est « descendant » (3); par le mélange de ces deux rythmes, on a le rythme « mixte ».

(1) Dans l'ouvrage qui doit faire suite à celui-ci, ces questions trouveront naturellement leur place, et l'influence déterminante du vers sur la construction de la mélodie y sera étudiée.

(2) Exemples :

Das *Was* | ser *rauscht :* | das *Was* | ser *schwoll,*
(Goethe. *der Fischer.*)

Ges*un* | gen *laut* | sei *jetzt* | dein *Preis* | von *mir* !
(R. Wagner, *Tannhäuser.*)

(3) Exemple :

Hoch am | *Him*mel | *stand* die | *Son*ne.
(H. Heine.)

L'addition ou la suppression d'une syllabe faible, à la fin du dernier pied, est extrêmement fréquente. Eu égard au rythme seul, le vers mixte est de beaucoup le plus habituel à Wagner, que ce vers soit rimé ou non (1).

La *rime* est la syllabe *forte* qui se trouve dans le pied final d'un vers, et qui doit être imitée dans le pied final d'un vers voisin. La reproduction de la voyelle accentuée est essentielle à la rime, et si la syllabe forte est suivie d'une faible, cette syllabe faible doit aussi être reproduite. Si l'imitation demeure vague, on dit qu'elle se réduit à une simple *assonance* (2).

Comme exemples de vers purement métriques dans les poèmes qui nous occupent, on peut citer les vers non rimés de *Tannhäuser*, alternant avec des strophes de rythme plus marqué et pourvues de la rime.

Jamais Wagner, dans les poèmes dramatiques où sont réunis différents modes de versification, n'emploie le grand vers métrique de plus de quatre pieds dissyllabiques (généralement le décasyllabe, l'enndécasyllabe et le dodécasyllabe) aux passages où la mélodie prend un caractère de symétrie ou de périodicité. Le rythme de tels vers, en effet, ne peut coïncider aisément avec celui d'une phrase musicale « carrée », à divisions équivalentes et à correspondances symétriques ; car ces vers n'ont point de symétrie rythmique rigoureuse. (Wagner devait même les abandonner promptement, à cause de la non-coïncidence entre les groupements presque arbitraires de syllabes que cette métrique exige et les divisions naturelles que réclame le sens.) Dès qu'une résolution morale se dessine, que l'action se détermine, le

(1) La versification allemande, que jusqu'ici l'on n'a guère étudiée en France, se trouve résumée fort clairement dans un petit ouvrage de M. Paul Verrier : *Notions simplifiées de versification allemande*. Paris, Delagrave, 1891, petit in-8. Nous y renvoyons le lecteur désireux de se renseigner.

(2) L'assonance, sur laquelle sont établies les grandes *laisses* de nos chansons de geste, est un des moyens que la jeune école poétique française emploie de préférence, actuellement, en ses tentatives de renouvellement de notre métrique.

rythme s'affermit, se serre, se rapproche de la mesure adoptée dans les vers dissyllabiques ou trissyllabiques réguliers de la poésie allemande, et de la mesure si nette, si brève, des vers employés aux langues romanes. La rime enfin se marque dans les passages où le sentiment s'exalte, prend une intensité et une généralité lyriques.

L'*allitération* (*Stabreim*), très employée aux anciennes poésies scandinaves et germaines, n'a été usitée que d'une façon accidentelle dans la poésie classique allemande (1). Mais les romantiques de la première moitié du siècle la rajeunirent parfois, en raison même de leur retour aux traditions nationales et aux poèmes anciens, tandis que les érudits la retrouvaient scientifiquement dans leurs recherches. En 1837, un ami de Wagner, son futur compagnon à Zurich, le savant Ettmüller, publiait une traduction de *l'Edda* en vers allitérés, qui fut certainement utile au poète-musicien (2).

Wagner s'est servi de l'allitération, comme des autres formes de la versification allemande, dans les poèmes de *Tristan* et de *Parsifal*, et, systématiquement, à l'exclusion de toute autre forme, dans les quatre drames du *Ring*. Ses premiers poèmes ne contiennent pas d'allitérations régulières, et *les Maîtres Chanteurs* n'en comptent pas davantage.

L'allitération, chez Wagner, sert à accuser le rythme, à donner une énergique précision d'accent aux syllabes fortes et aux mots importants. Elle sert encore à donner une couleur expressive très marquée et très variée au

(1) Schiller l'a parfois employée ; il en existe aussi des traces chez Goethe. Après eux, Rückert, W. Müller, Heine, etc., la pratiquent incidemment. Il résulte de la nature même de la langue allemande que l'allitération peut difficilement disparaître de sa poésie, dès que le rythme tend à s'y accentuer. Parmi les anciens poèmes, le *Hildebrandslied* est l'un des plus nettement allitérés.

(2) La traduction de *l'Edda* par Simrock (1851) présente aussi un système d'allitération ; on y trouve quantité d'expressions et de termes que Wagner emploie dans le *Ring*, soit tels quels, soit légèrement modifiés, par exemple « *Riesenheim, Walvater, die Gier les Goldes, das Wecklied, der Würger, hochheilig, mürrisch,* » etc.

texte poétique. Tout le monde sait que l'allitération consiste essentiellement en des répétitions de consonnes identiques ou très voisines sur les « temps » accentués du vers, et qu'elle peut s'étendre aux voyelles, quelquefois aux syllabes entières, voire aux mots. Le choix des consonnes allitérantes, s'il est fait par un artiste véritable. offre de précieuses ressources. Ainsi, s'agit-il de la délicieuse chanson d'amour de Siegmund, où semblent passer les souffles du printemps. Wagner établit ses allitérations sur des consonnes douces, particulièrement le *w* (qui se prononce comme notre *v*) et l'*l* :

*W*interstürme *w*ichen
dem *W*onnemond,
im mi*l*dem *Li*chte
*L*euchtet der *L*enz;
Auf *l*inden *L*üften,
*L*eicht und *l*ieblich,
*W*under *w*ebend
er sich *w*iegt......

Ici, comme on le voit, l'allitération sur une ou deux consonnes s'applique à une assez grande étendue de texte, mais les vers allitérants entre eux ne sont régis que par une seule consonne. Nous appellerons cette forme l'allitération *simple* — et *parallèle*, si elle a lieu sur les temps correspondants des mêmes vers, comme aux vers 5 et 6 de la citation précédente. L'allitération pourra être nommée *double* ou *simultanée*, si deux lettres différentes allitèrent à la fois, comme en la réponse de Sieglinde à ce même chant d'amour de Siegmund :

*D*u bist der *L*enz
nach *d*em ich ver*l*angte
in *fr*ostigen Winter's *Fr*ist;
dich *gr*üsste mein *H*erz
mit *h*eiligem *Gr*aun,
als dein *Bl*ick zuerst mir er*bl*ühte.

Cet exemple est instructif à divers égards. En effet, les

syllabes à lettres allitérantes n'ont pas l'air de se correspondre dans les vers 1 et 2 ; elles se correspondent pourtant, car « *Du* — Toi, c'est toi qui » est placé à juste titre, en raison de l'accent très passionné que Sieglinde lui donne, sur le temps fort de la mesure musicale (premier temps d'une mesure à trois temps) et il en est de même du mot « *dem* ». De plus, nous avons là des allitérations de consonnes doubles, *gr*, *fr*, *bl*. Les vers 3 et 6 nous montrent une allitération limitée chaque fois à un seul vers. Enfin, aux vers 1 et 2, 4 et 5, l'allitération est *croisée*, c'est-à-dire que les syllabes allitérantes se trouvent sur des temps du rythme qui s'opposent au lieu de se correspondre (1).

Dans les passages énergiques, Wagner fait volontiers allitérer l'*r*, et surtout les consonnes doubles ou triples (le *z* allemand, simple en apparence, vaut, comme sonorité, la consonne double *ts*). Il obtient ainsi des effets très vigoureux, d'une mordante et frémissante rudesse, par exemple en ces vers où Brünnhilde crie vengeance vers les dieux:

*Ra*thet nun *Ra*che
wie nie sie ge*ra*st!
*Z*ündet mir *Z*orn
wie nie er ge*z*ähmt!
*H*eisset *Br*ünnhild'
ihr *H*erz zu zer*br*echen
*de*n zu zer*tr*ümmern
*de*r sie be*tr*og!

(1) Ces différents modes d'allitération, qui peuvent sembler complexes, le sont moins pourtant que la codification établie dans l'ancienne poésie islandaise, donnant les règles prosodiques du chant (*Liodahattr*). Les vers de *l'Edda* sont à tout moment allitérés. Dans les éditions un peu complètes de *l'Edda* de Snorre, le recueil se termine par un traité de versification attribué à Snorre lui-même et intitulé *Hat:atal* (*Clavis metrica*). En ce traité (Cf. *Edda Snorra Sturlusonar, Edda Snorronis Sturlaei*, Hafniæ, 1848-52, 2 vol. in-8), il est dit que l'allitération peut porter sur la syllabe entière ; si les voyelles sont les mêmes dans les syllabes allitérantes et si la consonne initiale est aussi la même, comme en ce vers :

Fridr*ofs* konungr *ofs*a,

les syllabes allitérantes portent le nom de *adalhendingar* (*harmo-*

Dans le *Ring* en particulier, l'allitération est un moyen de signification des plus importants. Lorsque l'on s'en est rendu compte, l'on s'explique l'affirmation de Wagner, disant qu'il n'aurait pu choisir une autre forme de versification pour ce poème, dont la nature même lui paraissait réclamer celle-là. Nous avons assimilé, étudiant la langue de Wagner dans le *Ring*, les radicaux les plus caractéristiques de cette langue, les racines des mots typiques, à des principes actifs du poème. Autour d'eux se groupent des séries de dérivés; de la sonorité du mot, l'allitération évoque les sonorités des mots analogues, et devient ainsi une continuelle puissance d'association et de conflit. Ainsi ce double rapprochement de sonorité, *Loge* — *Lüge*, *Loge* — *Lohe*, nous rend constamment sensible le double rôle de Loge, tentateur et destructeur, esprit de mensonge et de méchanceté, et dieu du Feu, âme de la flamme dévorante. A côté de *Wal* surgit *Wahl*, et la sonorité de ces deux radicaux évoque par allitération *Walküre*, *Waltraute*, *Walhall*, *Walvater* d'une part, *wählen* et ses composés de l'autre (1); *frei* (libre) évoque

nicæ plenæ) ; si les voyelles diffèrent, ou si la consonne initiale n'est pas la même, comme dans les mots *Jord* et *fyrd*, les syllabes allitérantes sont dites *skothendingar* (*harmonicæ semi-plenæ*). Suit une quantité de règles qu'il est inutile d'énumérer et d'expliquer ici.

Cet emploi de l'allitération par Wagner ne doit pas être indifférent aux dramaturges soucieux de formes neuves. Sans doute l'allitération est périlleuse en français, mais elle peut cependant, adroitement exercée par l'écrivain, rendre de réels services à l'occasion. Nos poètes contemporains en ont fait usage, non sans talent, et le maître Verlaine, en particulier, en a tiré de véritables effets d'orchestration, comme dans ce vers tout grondant de sourdes inquiétudes — allitéré par analogie de voyelles :

Les faux beaux jours ont lui tout le jour, ma pauvre âme...

où dans celui-ci, allitéré sur deux consonnes :

L'or des pailles s'effondre au vol siffleur des faux.

A ce sujet, il convient de remarquer ceci, que « l'harmonie imitative » ne doit pas être assimilée à l'allitération générale, dont elle n'est qu'un cas particulier assez exceptionnel.

(1) Von *Wal*vater schiedest du:
Nicht *wählen* darf er für dich.
(*Die Walküre*, acte III, scène III.)

par allitération le verbe *freien* (courtiser, épouser, chercher et obtenir par amour), sans parler de tous les dérivés de ces deux mots (1). Des associations profondément expressives s'opèrent naturellement, *Leben und Weben* (la vie et le mouvement de la vie), *Liebe und Lust* (l'amour du cœur et le plaisir des sens), *Wonne und Weh* (la joie et la douleur), *Lust und Leid* (le plaisir et la souffrance), *Nacht und Nebel* (la nuit et le brouillard), *sehnen* (désirer) et *sehren* (consumer, ronger) (2). De telles oppositions et analogies ont été de tout temps l'un des plus précieux avantages des formules allitérées, mais Wagner en a le premier compris toutes les richesses, en a fait le premier un moyen d'expression issu de l'essence même d'un sujet poétique et en résumant à l'auditeur les principaux caractères. Il a tiré de ce système analogique des résultats imprévus, dont la valeur ne peut échapper à aucun esprit attentif (3).

***

Considérons les poèmes de *Tristan* et de *Parsifal*, nous y trouverons une sorte d'abrégé des formes différentes que présente la versification wagnérienne. Ces formes y coexistent sans nulle contradiction entre elles,

(1) Denn Einer nur *freie* die Braut
Der *freier* als ich, der Gott!
(*Die Walküre*, acte III, scène III.)

(2) Des allitérations accidentelles de ce genre, ayant pour but le renforcement de l'expression et de l'idée, se trouvent parfoischez Goethe. Cf. *Der neue Pausias* (distique 23), et le *Harfenspiel* de *Wilhem Meister* (strophe I). A la fin de *Faust* (2e partie), dans la scène des Lémures, le vers : « *Wie jung ich war und lebt'und liebt'*, » fait penser à la triple association de mots, si puissante, que Wagner a mise en ces deux vers du *Rheingold* (scène III) : « *Da oben Ihr lebt — lacht und liebt.* »

(3) Par ces considérations, comme il est aisé de le voir, l'allitération conduit à ce « jeu de mots » wagnérien (*Wortspiel*), dont il a été précédemment question. Un des passages les plus caractéristiques à ce point de vue est celui où Fasolt, parlant de Freia, la déesse de la jeunesse, le sourire de la vie et de l'amour, échange entre eux le nom et le qualificatif qui accompagne ce

et alternent, au cours des scènes, suivant les intentions poétiques de l'auteur (1).

L'élément fondamental de la versification est ici un vers très court, qui offre de grands avantages pour le discours musical. Rimé ou non, assonancé, marqué d'allitérations libres, parfois dépourvu de loi précise dans le rapport des sonorités, n'ayant d'habitude que deux syllabe fortes, une seule quelquefois, il est d'une mobilité et d'une plasticité extrêmes. Le discours se trouve décomposé en toutes ses parties constitutives, que le poète groupe à sa volonté, faisant par exemple un seul vers poétique et musical avec deux de ces petits vers rythmiques. De temps en temps, un plus grand vers apparait, — ordinairement pourvu de trois accents, — ou un distique, ou une stance entière établie sur ce type nouveau. Les rimes se manifestent, tantôt régulièrement séparées par un vers blanc, tantôt couplées, à mesure que le sentiment se fait plus lyrique, plus intense en un désir très simple, s'essorant de la réalité vers l'idéal.

La rime se combine à l'allitération en quelques passages, par exemple dans la chanson de Kurwenal, au premier acte, et dans le nocturne amoureux du deuxième acte :

> *B*arg im *B*usen
> uns sich die Sonne,
> *l*euchten *l*achend,
> Sterne der Wonne, etc.

Quelquefois elle intervient pour exprimer une sorte de parallélisme, de correspondance entre deux idées :

> Mir erkoren —
> Mir verloren...

nom, de manière à créer un nom nouveau et une qualification nouvelle, et à nous montrer ainsi deux aspects symboliques de Freia :

> Freia, die holde,
> Holda, die freie.

(*Das Rheingold*, scène II.)

(1) Cf. H. S. Chamberlain *Notes sur Tristan* (*Revue wagnérienne*, 3e année, n° double X-XI, nov.-déc. 1887, pp. 242-250).

L'assonance n'est employée qu'incidemment, soit pour exprimer une analogie :

Du mir verloren ?
— Du mir verstossen ?

soit pour reproduire les rimes imparfaites, spontanées de la poésie populaire (comme au début du chant du matelot), soit comme intermédiaire entre le vers blanc et le vers rimé (dans le récit d'Isolde, au premier acte, et plusieurs autres passages).

L'allitération est employée à tous les degrés, tantôt passagère, irrégulière, tantôt prolongée, insistante, obstinée. Voici un exemple caractéristique, emprunté au premier acte (scène VI) :

*Tr*istan's Ehre —
höchste *Tr*eu :
*Tr*istan's Elend —
kühnster *Tr*otz ;
*Tr*ug des Herzens ;
*Tr*aum der Ahnung :
ew'ger *Tr*auer,
einz'ger *Tr*ost,
Vergessen's güt'ger *Tr*ank !
Dich *tr*ink'ich sonder Wank.

En général, l'allitération intervient dans les passages très précis, énergiques, âpres même, moins lyriques que dramatiques.

Dans *Parsifal*, l'allitération joue un rôle moins considérable, réel cependant, par exemple en des vers tels que ceux que murmure Amfortas :

Nach *w*ilder Schmerzensnacht,
Nun *W*aldesmorgenpracht...

ou ceux-ci :

Mit den *M*ähnen fegt sie das *M*oos.
... Die *W*unde ist, die nie sich schliessen *w*ill.
... Mit diesem *Z*auber bann' ich deinen *Z*auber,
wie die Wunde er *schl*iesse, die mit ihm du *schlu*gest,
in *Tr*auer und *Tr*ümmer stürz' er die *tr*ügende *Pr*acht !

Plus d'une fois l'allitération s'affirme par répétition de mots identiques ou très proches l'un de l'autre, comme par exemple le verbe *lindern* et le substantif *Lindrung*.

Les vers simplement métriques sont nombreux, très libres de forme. La rime est extrêmement fréquente, mais fort libre aussi. Ici non plus, Wagner ne l'emploie pas au hasard. Il s'en sert, dans les discours de Gurnemanz, lorsque le ton du vieil écuyer affecte un caractère sentencieux, presque proverbial. Les plaintes d'Amfortas sont rimées d'une manière à peu près continue ; à l'opposé, dans le rôle de Klingsor, la rime n'apparaît que très brièvement, à quatre reprises. Comme dans *Tristan*, nous remarquons que la présence de la rime suppose le plus souvent un sentiment très impulsif, mais très simple, s'éloignant du drame concret, et qui pousse le personnage à une courte improvisation. Si la réponse de Parsifal aux *Blumenmädchen* est rimée, — parce qu'il semble vouloir parler la langue des séductrices dont la strophe caressante l'enveloppait, — il n'use plus de rimes lorsqu'il pleure désordonnément sur la mort de sa mère, ou lorsque la révélation du supplice qu'endure Amfortas le pénètre de douleur aiguë et d'épouvante. Quand son trouble indicible, son égarement (où le drame moral de son âme atteint un maximum de violence), se résolvent en élan de foi et de brûlante pitié, une invocation jaillit de ses lèvres, pieusement lyrique, et la rime éclate brusquement : « *Erlöser ! Heiland ! Herr der Huld ! — wie büss'ich Sünder meine Schuld !* » (1). Elle reparaît en son langage, quand l'enthousiasme de sa mission l'élève au-dessus de toutes les circonstances présentes, et que sa

(1) Cette liberté de supprimer la rime, — ou plutôt de supprimer les marques d'une versification stricte, — dans les vers ou fragments de vers qui se rapprochent du langage direct, incisif, de la conversation dramatique, se rencontre même dans le poème des *Meistersinger*, rimé pourtant d'un bout à l'autre. Elle constitue un rapprochement de grande importance entre la poétique de Wagner et celle de Shakespeare.

charité sublime n'a plus qu'un désir, le salut de « ses frères là-bas » et de la pécheresse elle-même. Elle disparaît dans la brève incantation finale, où Parsifal, avec une toute-puissante énergie, rentre dans les réalités immédiates pour les briser. Non moins instructif que le rôle de Parsifal est celui de Kundry, qu'entraîne une sorte d'enthousiasme étrange, inconscient, — dirigé par le, pouvoir des ténèbres. La rime y apparaît à chaque instant, sauf en l'imprécation de rage folle qui précède l'arrivée de Klingsor, et au passage capital où Kundry, reprenant pour ainsi dire conscience d'elle-même et de la situation réelle, rappelle sa rencontre avec le Sauveur, et la malédiction qui la poursuit à travers les siècles.



Il résulte de toutes ces remarques que Wagner a usé d'une versification très personnelle, variée, capable de produire des effets rythmiques et expressifs puissants, et s'adaptant merveilleusement à la musique, — sans demander de sacrifices à la valeur de la pensée et au mérite de la forme. La musique suit le vers, elle est préparée d'avance par ce vers. Le sentiment intime que la poésie rend intelligible à l'auditeur, ce sentiment qu'elle synthétise, qu'elle dirige en ses manifestations, est le même d'où procèdent la symphonie instrumentale et la mélodie chantée (1). Nous avons vu qu'un rapport existait, souple et comme plastique, entre les différents modes de versification employés par Wagner et l'état moral des personnages mis en scène, le moment lyrique ou dramatique de l'action. Nous avons reconnu qu'il avait élargi, renouvelé les formes habituelles, appliquant à la versification ces grands principes de simplicité, de continuité, d'évo-

(1) L'étude des rapports de la parole et de la musique dans le Drame wagnérien sera développée dans l'ouvrage qui doit faire suite au présent livre — ouvrage en lequel l'œuvre musicale de Wagner sera examinée et analysée.

lution vivante qui s'affirment en la structure de ses pièces, dans la nature et le développement de leur action intérieure, et dans la réalisation musicale du drame. Et nous pourrions résumer cette union de la poétique avec la symphonie par l'exclamation admirative que Gœthe prête à son Faust : « Comme toutes choses s'enchaînent dans la vie de l'ensemble ! comme elles agissent les unes sur les autres, — et comme elles vivent les unes par les autres ! »

CHAPITRE V

LE SENTIMENT DE LA NATURE

La splendeur matinale des forêts...
(*Parsifal*, acte I, 1er tableau.)

Le poète moderne ne nous paraît pas complet s'il demeure indifférent à la Nature, s'il ne perçoit point de mystérieux rapports entre son âme et les choses. L'Art ne s'accommode point d'abstractions; il lui faut des faits sensibles, des êtres vivants en des milieux réels.

Aujourd'hui plus que jamais, notre esprit aspire à des relations étroites avec la Nature : l'excès même de la civilisation, l'habitude de l'Artificiel sous toutes ses formes, créent en nous un désir plus intense de cette simple nature que nous avons désapprise. La privation d'un bien fait naître l'impérieuse envie de le posséder ; les impressions autrefois reçues s'exaltent, dans nos souvenirs, par la magie singulière de l'éloignement. La beauté d'un milieu, par exemple, nous obsède tout particulièrement lorsque nous vivons dans le milieu contraire. Aussi, plus que ne faisaient nos prédécesseurs, nous souhaitons retrouver aux romans, aux poèmes, aux figurations de la peinture, voire aux symphonies, l'évocation des paysages dont la joie est trop souvent refusée à nos sens.

Le sentiment de la nature inspire l'art allemand dans ce qu'il a de plus durable et de meilleur. Nous pouvons d'autant mieux reconnaître cette vérité que nos tailleurs

d'images, au treizième siècle, ont inculqué à leurs confrères germaniques le goût du détail pittoresque, des thèmes décoratifs empruntés à la flore des climats occidentaux. Plus tard, un Peter Vischer, naïf et puissant ouvrier, n'hésite pas à élever la châsse de saint Sébald, avec son peuple de justes et d'élus, sur de géants colimaçons de bronze. Dürer s'émeut des arbres aux branches tortueuses, des rocs escarpés, du mystère inquiétant dont s'emplit la forêt. Haydn, âme innocente et pieuse, chantera le cycle des saisons. L'amour des bois anime la poésie d'Uhland et de toute l'école romantique. Le grand Gœthe, contemplant la magnificence des verdures et des fleurs, voudra pénétrer le mystère de la vie, suivre l'évolution changeante des formes, et ajoutera la gloire du savant à celle du poète.

Nous avons nommé Haydn. Bien d'autres musiciens ont exprimé cette tendance de l'âme germanique, — lorsqu'elle est fidèle à son authentique idéal, non à celui qu'elle semble actuellement adopter, — à chercher dans la nature l'écho de ses émotions intimes. Nulle part mieux qu'en Allemagne la Légende ne peupla les bois et les montagnes, les lacs, les fleuves, d'êtres séduisants ou redoutables ; nulle part, sauf peut-être en France, la tradition, la chanson populaire, n'ont témoigné d'une joie plus enfantine aux annuels spectacles de la nature, et surtout au retour du printemps. La nature n'a évoqué nulle part des sentiments plus religieux et plus tendres. Les vers que murmure Faust en écoutant les cloches de Pâques, lorsqu'il se rappelle sa pieuse enfance, « la paix du dimanche » et l'indicible oppression d'amour qui l'entraînait à travers les prés et les champs, paraissent chanter encore en telle délicieuse mélodie de Schumann, *Sonntag am Rhein*... Un souvenir, un rêve, le bruissement du vent aux branches d'un arbre aimé, là-bas, tout là-bas, à l'entrée du cher village, et c'est *le Noyer* de Schumann, *le Tilleul* de Schubert... Errant par les frais vallons, près de Heiligenstadt, Beethoven contemple la

beauté souriante des campagnes; il recueille les mille sons épars qui flottent dans l'air, il les devine plutôt, ou, mieux encore, il crée des chants inentendus, des chants où l'inexprimé se résume, où l'âme semble attirer à elle la nature, l'étreindre avec amour, l'animer de sa vie, — et c'est l'*andante* de la Symphonie Pastorale. Weber évoque les forêts profondes, le clair de lune sur la gorge hantée où pleure la cascade, le gémissement des sapins dans les ténèbres, ou bien l'appel magique des cors, en un songe d'agrestes enchantements ; et il fait aussi prier Agathe à la fenêtre, vers le ciel nocturne étincelant d'étoiles. Tous aiment la nature, s'efforcent de la dire, moins par des essais de description musicale que par les sentiments qu'elle a fait naître en eux.

Wagner, musicien et poète, n'est pas moins ému que Beethoven ou Weber en présence de la nature. C'est précisément parce qu'il concentre l'action dans les âmes qu'il sait comprendre et juger les milieux où sont placés ses héros. Le drame étant ici tout moral, les choses le réfléchissent en quelque façon. La Poésie, la Musique, issues d'une source inépuisable, — le pur sentiment humain, — se répandent surabondamment dans les diverses parties de l'œuvre, même les plus éloignées du centre, et la font humaine jusqu'en ses moindres détails.



Le sentiment de la nature apparaît très évident dans *Tannhäuser*. L'impression du printemps et du matin est complète au deuxième tableau du premier acte ; celle du soir et de l'automne, au commencement du troisième acte, ne l'est pas moins. Il faut remarquer que ces impressions sont données immédiatement par le décor, et confirmées, amplifiées par la musique, — joyeuse, fraîche (chanson du pâtre), ou grave, mélancolique (mélopée de Wolfram). Elles sont enfin précisées par quelques

mots caractéristiques du texte (1). Mais, en Tannhäuser, toutes les émotions acquièrent leur maximum de puissance : aussi, de quels accents fête-t-il l'invasion subite du printemps et de l'amour dans son cœur lorsque Wolfram, l'adjurant de rester, prononce le nom d'Elisabeth (2)!

Après l'orgiaque féerie de la bacchanale, quand les derniers appels de volupté s'évanouissent peu à peu, c'est le son rêvé des cloches, des cloches pieuses, oubliées trop longtemps, qui éveille Tannhäuser endormi aux genoux de Vénus. Aussitôt le regret de la nature, jadis connue, aimée, lui arrache une plainte sublime : « Je ne vois plus le soleil, je ne vois plus les aimables étoiles des cieux ; je n'aperçois plus les jeunes verdures nouvelles... Je n'entends plus le rossignol qui me devrait annoncer le printemps! » Plus loin, en la deuxième strophe de sa louange à Vénus, il s'écriera : « Parmi ces roses vapeurs de parfums, je désire le souffle des forêts; je soupire après l'azur clair de notre ciel, la fraîche verdure de nos plaines, le chant aimé de nos petits oiseaux, le tintement familier de nos cloches... Ce désir de Tannhäuser n'existe pas seulement aux chants des musiciens et des poètes : nous l'avons tous éprouvé maintes fois. Il exprime notre aspiration vers l'innocence de la nature, — c'est-à-dire des sens et du cœur, — qui seule nous permettrait d'admirer, sans trouble, la sereine beauté des choses.

Mais il est un passage moins remarqué de *Tannhäuser* où le poète nous donne, sans paroles, une impression étrangement profonde. Les pèlerins ont passé dans le val, et le pâtre a suivi son chemin; Tannhäuser, la face baignée de larmes, s'est affaissé sur le sol; il demeure étendu, sans mouvement. Au loin, la Wartburg, des bois,

(1) Ces mots sont : « *Der Mai* — le mois de mai, » dans la chanson du jeune berger; « *Schon fällt das Laub* — déjà la feuille tombe, » dans le discours de Wolfram.

(2) Der Lenz mit tausend holden Klängen
Zog jubelnd in die Seele mir!
(*Tannhäuser*, acte I, scène III.)

des horizons de paix et de silence ; plus près, les rochers moussus du Hörselberg, des arbres, des buissons, des fleurs. La douceur solennelle du matin descend du ciel bleu sur le verdoyant paysage. A l'orchestre, résonnance presque effacée, les altos murmurent le cantique qui s'éteint, et deux notes de cor, appel éloigné, annoncent seules la chasse qui approche. En cette pure solitude de printemps, en cette immense nature, belle, divine à faire pleurer, nul homme n'est présent, hors ce pénitent couché sur la terre, ce corps immobile, cette tache noire dans la vallée en fête. Il semble que l'on voie soudain, dans l'impassible splendeur du monde rajeuni, la faiblesse, la petitesse de l'humanité, et aussi tout ce qui fait cette humanité grande, notre souffrance, notre désir, notre prière.



Même au drame où la passion humaine existe véritablement seule — *Tristan et Isolde* — nous sentons l'impression du milieu, de l'ambiance qui entoure les âmes. Seulement Wagner ne précise les conditions pittoresques de l'action que pour mieux prouver le règne du sentiment, pour définir ce sentiment d'une manière plus intense, lui obtenir une réalité plus complète. Les circonstances extérieures, les aspects visibles du monde deviennent des éléments significatifs, par lesquels l'action morale s'explique et se fortifie (1). Ainsi de la chasse lointaine au commencement du deuxième acte, et de la symphonie nocturne, si douce, qui accompagne l'attente d'Isolde; ainsi de l'aube douloureuse qui se lève sur la tristesse de Marke, la blessure de Tristan, le désespoir d'Isolde; ainsi de la tombée de la nuit, à la fin du drame, quand Isolde expire sur le cadavre de Tristan.

Au premier acte, la chanson du jeune matelot, le retour

(1) Voir le chapitre VIII : *le Décor*.

du motif qui la caractérise, tantôt exaspéré, comme dans l'imprécation d'Isolde, tantôt joyeux, comme aux paroles de Kurwenal annonçant la fin de la traversée, ou pittoresquement rythmé pendant les mouvements de l'équipage lorsque l'arrière du navire apparaît aux regards, associe fréquemment au drame moral la pensée de la mer, l'immensité du monde, insensible à nos souffrances. Ces rappels de sensations et d'idées, précisant la mer et le vaisseau, se graduant, s'accentuant jusqu'à la fin de l'acte, impriment à cet acte entier un frémissement continu, une marche en avant, inarrêtée, vers un but fatal, à chaque instant plus proche. Même dans les silences de la musique, on devine le bercement des lames, les voiles gonflées entraînant le navire, l'effort de la proue ouvrant la vague, la brisant en écumes. Et dès que le milieu se modifie, dès que la joie de l'arrivée éclate, avec le surgissement de la ville, l'apparition de la barque royale, le claquement des bannières, le bruit des acclamations, comme Wagner sait transformer les thèmes dont nous parlions tout à l'heure, faire naître un saisissant contraste entre l'égarement de Tristan et d'Isolde et l'allégresse retentissante de la foule!



La Nature est partout dans *l'Anneau du Nibelung*. Ses voix, ses clartés, ses ombres pénètrent le poème et la musique. Le symbolisme même du sujet et son développement en quelque sorte cosmogonique lui prêtent une importance capitale, lui assurent un rôle ininterrompu. L'Eau, ici, est l'élément primitif, innocent, la source de la vie physique; le Feu est l'élément destructeur, qui doit anéantir le Walhall. Les Géants sont issus des montagnes, les Nibelungen, fils de la Nuit, s'agitent dans les cavernes, forgent les métaux au brasier des flammes souterraines. L'Or, autrefois pur sous les vagues, renferme en

lui toutes les possibilités du Mal. La convoitise s'en est emparée : dans la Forêt sans limites, des monstres gardent jalousement des trésors merveilleux. Le rude Donner est l'assembleur des nuées, Wotan, le père des tempêtes, le dompteur du Feu, le souverain de l'univers; Freia est le sourire de la vie, la déesse du printemps. Le frêne est l'arbre du monde, et la sagesse est une source limpide... Erda enfin personnifie la Nature : elle est la Mère originelle, en qui sommeille toute science, que Wotan a pu violenter par son âpre vouloir, mais non durablement posséder, et qui survit aux héros et aux dieux.

Cette évolution continue de la vie universelle, cette identité et cette pérennité de la Nature, Wagner les a traduites par deux motifs principaux, nés tous deux d'un même germe musical, la série, rythmée, des trois degrés essentiels de l'accord parfait majeur (1). Le premier de ces motifs dit le Rhin, l'onde purifiante et vivifiante, et les ébats des Filles qui se jouent dans la transparence des flots; modifié en son rythme, il accompagnera la mystérieuse déesse, Erda, et les Nornes, qui tissent la corde de la destinée. Il deviendra aussi la puissance des dieux sur le monde, et leur détresse, quand ils seront étreints par les nécessités de ce monde qu'ils avaient cru soumis (2), L'autre motif, en sa perpétuelle oscillation, — telles des vagues qui peu à peu s'élèvent, puis redescendent (3), — traverse également le *Ring*, depuis le prélude du *Rheingold*, le chant dont les *Rheintöchter* saluent l'éveil de l'Or, le mélodieux récit de Loge, jusqu'au *Waldweben* de

(1) Cf. Prélude du *Rheingold* (*Motiv des Ur-Elementes*, exposé par les cors, appelé aussi *Ur-Motiv, Ur-Melodie*, c'est-à-dire thème primordial, mélodie première, motif de l'élément originel).

(2) Wotan parle de cette nécessité, de cette contrainte inexorable des choses lorsqu'il fait allusion aux Nornes, dans l'Evocation d'Erda :

Im Zwange der Welt
weben die Nornen.

(3) Cf. *Richard Wagner et le Drame contemporain* (pp. 143-144). Ce motif a été quelquefois appelé *die Wellenbewegung*.

Siegfried et à l'Evocation d'Erda. Il indique la succession indéfinie des existences, et se déroule, calme et joyeux, autour de formes musicales plus individuelles, directement expressives des sentiments humains.

Cette poésie de nature, dont la symphonie et le drame sont imprégnés, est constamment intéressante. Ni l'orchestre, ni le texte versifié ne s'attardent à une description du milieu qui soit indépendante de l'action morale. Il y a rapport étroit, incessant, entre les âmes et la nature qui les entoure; la vie des personnages se prolonge dans les choses, et d'autres fois les choses elles-mêmes sont douées d'une vie étrange, dont les personnages subissent le frisson... Ou plutôt, c'est le rêve de leur esprit, le désir et l'angoisse de leur cœur, qui se répercutent sur les objets environnants, et leur reviennent transformés, revêtus de mystère. On en pourrait citer de nombreux exemples; arrêtons-nous au deuxième acte de *Siegfried*...

Tout d'abord, la nuit sur les bois. En l'épaisseur des fourrés, la grotte s'ouvre, béante — Neidhöle, l'antre de la Haine, la gueule de ténèbres, où dort le trésor du Nibelung, couvé par le dragon. Dans le dialogue d'Alberich et du Voyageur devant l'antre, dans l'appel surtout à Fafner et la réponse mugie du fond de la caverne, tandis que les harmonies s'obscurcissent, plus sinistres, et que la quinte diminuée sonne obstinément au grave, l'univers farouche des anciens monstres se devine : les êtres hideux que l'épouvante populaire vit longtemps ramper par l'ombre des forêts, aux crevasses des montagnes où brille la lueur de « l'or rouge », semblent s'agiter tortueusement dans l'abîme de l'orchestre.

La blancheur du jour filtre sous le dense rideau de feuillage. Jamais poète n'a mieux suggéré la paix aurorale des grands bois. La rêverie de Siegfried demi-couché au pied du tilleul, pendant que bruissent doucement les ramures, nous montre l'intime communion qui s'établit

entre l'âme vierge du jeune héros et cette nature illuminée qu'il contemple. Bien que l'antre de Fafner soit tout proche, à peine dissimulé sous les frondaisons vertes, nous ne pensons plus au dragon, à la lutte imminente, au choc tragique de l'Homme enfant et des monstrueuses puissances élémentaires. Il y a dialogue entre Siegfried d'une part et la Nature de l'autre, dans l'épanouissement de ses forces bienfaisantes. Nous ne voyons plus que les deux personnages, l'adolescent qui songe et la Forêt joyeuse, immense, baignée de clartés matinales, avec ses roseaux fleuris, les mousses veloutées de ses fontaines, ses hautes branches touffues où voltige l'oiseau prophétique.

Le soleil monte. La Nature chante. C'est du murmure charmeur de l'espace, du susurrement mystérieux du feuillage, que monte la tendre et plaintive mélodie, cette « pensée de la mère » qui emplit l'âme de Siegfried. Dans le paisible frémissement d'existences qui l'enveloppe et le caresse, le cœur du fier enfant se pénètre de douceur : « Comment me figurer ma mère?.. Sans doute ses yeux étaient aussi beaux que ceux des biches...., bien plus beaux encore!... Toutes les mères meurent-elles donc en mettant leurs enfants au monde? Oh! que cela serait triste!... Ma mère — une femme... » Et il rêve, la poitrine soulevée d'émotions incomprises, tandis que la symphonie de l'orchestre dit l'éternel renouvellement des choses.

L'Orage a fourni à Richard Wagner plusieurs effets de scène et plusieurs développements symphoniques importants. Dans le *Rheingold*, le dieu du tonnerre, Donner, rassemble les nuages qui cachent le Walhall. Les brumes s'épaississent, d'obscures volutes s'amoncellent, un éclair jaillit, déchire l'espace, et l'orage se dissipe en rosée, l'arc-en-ciel brille, jeté sur le Rhin comme une arche sublime, route aérienne que vont prendre les dieux pour entrer dans le burg de la gloire. Le chant de Don-

ner est absolument alpestre, et semble provoquer, comme un écho, la réponse des tubas reprenant le motif (1).

La Walkyrie renferme deux orages, d'où Wagner a tiré des effets puissamment pittoresques. C'est d'abord l'ouragan nocturne du prélude, la fuite de Siegmund à travers la forêt, tandis que le *ré* pédale que répètent obstinément les altos imite le bruit monotone de la pluie... Prélude noir, traversé de rafales et de foudre, et qui s'enchaîne dramatiquement à la première scène, cette arrivée de Siegmund blessé, épuisé, dans la sombre demeure de Hunding : « *Gewitterbrunst brach meinen Leib...* » L'orage décroît cependant au dehors ; après la provocation de Hunding, le monologue de Siegmund et le retour de Sieglinde, quand la porte de la salle s'ouvre toute grande sur la nuit, c'est l'azur humide du ciel étoilé qui se dévoile à nos yeux, c'est la clarté blanche de la lune sur les bois où tressaille le printemps (2). Le deuxième orage de *la Walkyrie* se trouve au second acte : il s'amasse pendant que Sieglinde affolée cherche Siegmund, — naguère encore auprès d'elle, — et l'appelle en vain de ses cris. Il y a là une progression, dans la musique comme dans le décor, qui traduit très exactement l'arrivée et le grossissement d'un orage dans les montagnes. L'impression obtenue est d'une sombre grandeur.

Ce même orage se continue dans le *Walkürenritt*, au début de l'acte suivant. La bourrasque siffle aux flèches des sapins, déchiquète les nuées sur la pointe aiguë du roc. Dans la tempête, les Walkyries chevauchent : elles reviennent des champs de bataille, elles portent au Wal-

(1) La division des instruments à cordes en un nombre inaccoutumé de parties produit ici l'effet le plus heureux : on dirait de légères vapeurs sonores, frémissantes, qui s'élèveraient peu à peu, envahissant l'orchestre, comme les brumes électriques de l'orage envahissent la scène.

(2) Winterstürme wichen
dem Wonnemond,
im mildem Lichte
leuchtet der Lenz.

(*Die Walküre*, acte I, scène III.)

hall les héros sans peur, frappés à mort dans le combat. La symphonie, dont les tonalités évoluent autour de deux tons essentiels, *si* mineur et *si* majeur, se gradue sur troi motifs principaux : le premier correspond au galop des fantastiques coursiers ; le deuxième accentue le cri des vierges guerrières par une farouche harmonie de quinte augmentée ; le troisième, capital, se rapporte aux Walkyries elles-mêmes, ou mieux, à leur belliqueuse fonction. Au-dessus, tout autour, les traits et les batteries ululantes de l'orchestre sont comme une intuitive description du milieu extérieur, des forêts qui gémissent, du ciel chargé de pluie, balayé de nuages, cinglé de blêmes éclairs.

Et toujours le sentiment de la nature se mêle, indirectement, aux actes des personnages ; toujours le drame humain, sans rien perdre de sa force et de son unité, s'imprègne des effluves épandus parmi les choses, du magnétisme que dégage le milieu. Déjà, en l'acte précédent, lorsque l'orage s'amoncelait sur la montagne où Siegmund et Hunding se rencontrent, nous entendions gronder la puissance de Wotan, — le *Sturmvater* des légendes germaines. Wotan lui-même apparaissait, dans une clarté soudaine illuminant les deux adversaires. Au troisième acte, une impression analogue se produit, et s'accuse explicitement, définie par le texte poétique : les Walkyries, scrutant la tempête, épient du rocher l'arrivée de Wotan, du père irrité poursuivant Brünnhilde. L'identité devient complète du dieu qui approche et de l'ouragan qui grandit : « Le cheval du Maître hennit sauvagement !... la Tempête s'avance... Wotan chevauche, terrible, vers nous ! »

C'est encore sous cette forme que l'orage est indiqué au commencement du troisième acte de *Siegfried*, avant l'évocation d'Erda ; là aussi, il est « le cheval saint du Père des armées (1), » et l'idée se trouve exprimée d'autant

(1) Heervater reitet
sein heiliges Ross !
(*Die Walküre*, acte III, scène 1.)

plus clairement que le rythme de la « Chevauchée des Walkyries », joint au motif de la *Götternoth*, aux thèmes de l'Épieu sacré et du Voyageur, à la Mélodie primitive que la Mélodie de la Fin des dieux achève, résonne pendant la plus grande partie du prélude.

Si la Nature, dans le *Ring*, a une importance mythologique et cosmogonique non moins que pittoresque, elle prend dans *Parsifal* une signification toute morale, une finalité particulièrement émouvante. Elle nous est présentée comme expressive de l'Amour divin, et proposée à notre amour, à notre propre miséricorde. En ce religieux poème, le renoncement a pour corollaire la sympathie, la bonté, la tendresse envers toute créature. Qui ne se rappelle le touchant épisode du cygne, au premier acte (1) ? Un enchantement règne à l'orchestre, pendant le discours de Gurnemanz au jeune homme, inconscient meurtrier de l'oiseau : « Les bêtes du bois ne t'approchaient-elles pas doucement ? Ne te saluaient-elles pas amicalement, pieusement ? Les oiseaux te chantaient leur chanson sur les branches... Que t'avait donc fait ce cygne fidèle ? » Intimement associée à la poésie, la musique, sans cesser d'exprimer les émotions humaines, semble dire les mille voix de la forêt, la caresse amie de toutes les existences, et le vol religieux du cygne, planant sur les ondes du lac (2). Elle est à la fois langage et image ; la pensée s'y unit à la sensation, l'âme individuelle à la vie anonyme de la nature.

Jetons encore un coup d'œil sur le troisième acte de *Parsifal*. Le décor représente la lisière de la forêt sacrée; de grands arbres ombragent la source qui murmure sous les buissons ; plus loin, la prairie verdoie, toute constellée

(1) Cf. Emile de Saint-Auban : *un Pèlerinage à Bayreuth*. Paris, Savine, 1892, in-18 (chap. vi, pp. 109-111).

(2) Ce vol du cygne, en particulier, est décrit à merveille par la symphonie, avec son grand rythme paisible, ses battements d'ailes, ses lacis, et enfin la fuite désordonnée, la chute après la blessure reçue.

de fleurs blanches. Les paroles de Gurnemanz éveillant Kundry nous disent la fuite de l'hiver, la venue du printemps qui fait éclore le feuillage sur « les rudes broussailles épineuses » : « *Der Winter floh, und Lenz ist da!* »

Dès ce cri du vieil écuyer, l'association s'opère en nous de l'âme et de la nature visible, vivant symbole, et, comme il est écrit au Livre Saint, « argument » du monde invisible. Cet hiver en allé, ce printemps renouvelant toutes choses, c'est l'image du Drame à son dernier période : c'est la longue tristesse de Gurnemanz qui va se muer en joie, le pèlerinage fatigué de Parsifal aboutissant au Royaume, à la Patrie d'élection. C'est aussi et surtout Kundry, définitivement réveillée de l'hiver, affranchie des ombres de la mort, pour le printemps de la pitié et de l'amour.

L'identité poétique que Wagner établit entre le rajeunissement extérieur de l'univers et la conclusion de son drame dans la paix, dans la lumière, est sensible tout au long de ce tableau. Le charme que le mystère du Vendredi-Saint opère sur le monde nous est annoncé dès le début de l'acte (1). Lorsque Kundry inaugure le dernier jour de sa vie terrestre, et, le visage pâli de douceur, se dispose à l'humble et silencieux service, Gurnemanz se demande, la regardant : « Est-ce là l'œuvre du Jour sacré (2)? » Il n'ignore pas que nul être créé, en l'ineffable anniversaire, ne peut échapper à l'afflux de la grâce. Déjà, avant l'éveil de la pénitente, un thème avait été dit au cor, thème qui chantera plus tard, quand Gurnemanz expliquera le charme. Mais l'impression s'accuse, lorsque, Kundry puisant de l'eau à la source, l'ébauche du *Charfreitagszauber* se dessine et se développe aux violons;

(1) So jammervoll klagt kein Wild,
und gewiss gar nicht
am heiligsten Morgen heut !...
(*Parsifal*, acte III, 1er tableau.)

(2) Wirkte diess der heilige Tag ?
(*Parsifal*, acte III, 1er tableau.)

en cet instant, Parsifal arrive, son thème sonne, voilé, aux cuivres, et la juxtaposition de ces deux éléments mélodiques est significative.

Parsifal s'est fait reconnaître, Gurnemanz a salué en lui le héros de la Promesse; sur la lumineuse prairie en fleurs, la silhouette immobile de Kundry se détache, presque noire, contraste visible qui nous pénètre jusqu'à l'âme. « Loué soit Dieu, dit Parsifal, puisque j'entends aujourd'hui de nouveau le murmure de ces forêts ! — *da dieses Waldes Rauschen wieder ich vernehme...* » Dans la scène du baptême, tandis que l'eau purificatrice coule sur le front de Parsifal, l'orchestre rappelle, à la clarinette d'abord, à la clarinette-basse ensuite, puis aux altos, un des thèmes du *Ring* qui se rapportent à la nature, la *Wellenbewegung*.

Midi approche, l'heure de la pleine lumière, l'heure qui sera, pour Parsifal, celle de la pleine conscience. Parsifal a souffert, il a mérité, il aime. Le sentiment de la nature lui entre au cœur : il regarde la beauté du printemps, il contemple les choses avec une émotion indicible. Elu, purifié, sacré roi du Gral, il lui fallait comprendre encore cela, élargir sa pitié, et, dans l'absolu de son renoncement, faire rayonner toute humaine tendresse sur le monde. A présent, l'initiation est complète : il peut franchir le seuil de Montsalvat, plus saint, plus triomphant que Titurel lui-même aux jours de l'ancienne gloire.



On pourrait dresser une liste des tableaux de nature, pour ainsi dire, que Wagner a réalisés en ses drames par la musique, la décoration et le texte poétique. Le Soir, par exemple, figure, avec toutes ses nuances de douceur, de gravité, de tristesse, au commencement de l'ouverture de *Tannhäuser*, et au troisième acte de l'ouvrage (retour des pèlerins, prière d'Elisabeth, chant de Wolfram); il environne de solennité l'adieu de Wotan à Brünn-

hilde, le jaillissement de la flamme autour de la vierge endormie, et la mort extatique d'Isolde. Il descend sur la ville de Nürenberg, au deuxième acte des *Maîtres Chanteurs;* dans le *Rheingold*, le coucher du soleil empourpre les tours du Walhall, tandis que Wotan salue, non sans une intérieure mélancolie, le burg où le souci ne devait point entrer; les ombres du crépuscule s'élargissent sur le Rhin, sur les bois, lorsque Siegfried expire, et que meurent avec lui la lumière, la joie, l'orgueil du monde.

La Nuit, c'est le dialogue de Frédéric et d'Ortrude, l'attente d'Alberich devant la caverne de Fafner, le retour de Tannhäuser et la tentation du Venusberg; c'est le prologue de la *Götterdämmerung*, et la veillée de Hagen; ou bien, en un tout autre ordre de sensations, c'est la rêverie d'Elsa à sa fenêtre, dans la blanche clarté de la lune, et Siegmund entraînant Sieglinde vers le paradis nocturne qui leur sourit, ou le silence de la vieille ville allemande, le lent refrain du veilleur par les rues désertes, l'ombre douce où passent les souffles embaumés de juin. La voici encore, avec le mystère de son charme, prise à témoin par l'époux, lorsqu'il répond aux inquiétudes caressantes d'Elsa. L'amour de Tristan et d'Isolde s'y plonge, éperdûment, dans l'oubli du Jour, de ses contraintes et de ses douleurs.

L'Aurore monte, à la fin de l'ouverture de *Tannhäuser*, faisant planer le cantique de la Foi sur l'allégresse de la Nature. La péroraison du drame nous présente le même spectacle, et nul ne peut oublier non plus l'éblouissante matinée de printemps qui suit le changement de tableau, au premier acte. Les deux levers du jour de *Lohengrin*, avec leurs lointaines fanfares, ceux aussi de la *Götterdämmerung* au premier et au deuxième acte, et le matin de la Saint-Jean, où le sacrifice de Hans Sachs et sa grave rêverie s'illuminent du sourire radieux de l'été, que de simples et grandes merveilles! C'est encore au matin que Siegfried songe, dans la Forêt bruissante... Sur ce point

comme sur les autres, Wagner sait donner les notes les plus variées, toujours exactement réalistes, riches pourtant de symboles : il suffit, par exemple, de comparer l'aube froide de *Tristan* (à la fin du deuxième acte), frissonnante et tragique, avec l'aube pieuse, consolatrice, de *Parsifal*, aux scènes initiales du premier acte, ou avec l'éveil de l'Or, dans le *Rheingold*, lorsque le baiser de la lumière pénètre jusqu'au « dormeur » de l'abîme, et que l'aurore joyeuse emplit le fleuve.

Nous trouverions de la sorte, en l'œuvre de Wagner, le puissant éclat de midi : solennel, à deux reprises, dans *Parsifal*, dur et cruel, au premier et au dernier acte de *Tristan*, nous le reconnaissons encore, dans *Siegfried*, après la mort du dragon. La Forêt, sous deux aspects différents, nous est proposée dans *Siegfried;* on la devine au premier acte de *la Walkyrie;* elle apparaît, paisible et sainte, dans *Parsifal*. La Montagne est dans le *Rheingold*, *la Walkyrie*, *Siegfried*, la *Götterdämmerung*. Nous avons vu l'Orage en divers tableaux du *Ring;* il gronde aussi, déchaîné en tempête, dans l'ouverture du *Vaisseau-Fantôme*, et on l'entend au loin dans la ballade de Senta. Le Fleuve est vivant au prélude et au premier tableau du *Rheingold*, puis en la *Rheinfahrt* de la *Götterdämmerung*. La Mer enveloppe, d'une suggestion grandiose et plaintive à la fois, la surnaturelle histoire du Hollandais Maudit, et nous l'avons montrée tout à l'heure, nettement, dans *Tristan et Isolde*.

Or, il faut particulièrement observer deux points : la sobriété des indications poétiques contenues dans le texte, indications d'autant plus significatives, immédiatement amplifiées d'ailleurs par la symphonie ; l'expression qu'elles donnent d'un état d'âme en correspondance avec l'aspect considéré de la nature. Une simple phrase : « Vers l'Est, bien loin, s'étend une forêt — *Nach Osten weithin dehnt sich ein Wald* (1), » colorée par le pouvoir soudain

(1) *Die Walküre*, acte III, scène I.

de la musique, suffit à Wagner pour évoquer un monde de retraites inexplorées, aux profondeurs sinistres. En quelques mots, Tannhäuser a dit son désir irrésistible des bois et des prairies, du chant des oiseaux, du tintement des cloches, et l'aspiration de son âme vers la Patrie chrétienne, — son état moral, en d'autres termes, — nous est instantanément apparue. « Le soleil rayonne, en son éclat du soir, — *Abendlich strahlt der Sonne Auge*, » dit Wotan, contemplant le céleste palais dont il va prendre possession, et nous savons aussitôt que des inquiétudes sont proches, dont l'Ombre menaçante n'est ici que l'image. « Après la nuit de tortures, voici la splendeur matinale des forêts, — *nun Waldesmorgenpracht!* » et ce merveilleux mot composé, ce vocable unique, murmuré par Amfortas épuisé de douleur, est d'une éloquence inexprimable. Oui, la Nature, l'œuvre divine, en l'épanouissement de son innocence et de sa beauté, peut rafraîchir le malade de sa bienfaisante extase ; « la splendeur matinale des forêts! » dit seulement le malheureux Roi du Gral... Autour de lui, le concert des êtres et des choses commence doucement de s'élever : en même temps que meurt, en échos affaiblis, le motif gémissant de la blessure, une phrase s'ébauche au hautbois, monte, fleurit en pure mélodie de bonheur, tandis qu'un dessin ascendant des cors traverse de son agreste évocation les tranquilles harmonies ; puis les altos, la clarinette, les violoncelles les violons, reprennent tour-à-tour la mélodie du hautbois, propageant dans tout l'orchestre la caresse d'apaisement et le soupir d'action de grâces (1).

Pour écrire tant d'admirables pages, il a fallu que Wagner aimât véritablement la nature. On sait, par ses conversations et ses lettres, combien le bruit, l'agitation des

(1) Le rôle du hautbois en cette scène reparaît à la scène du Vendredi-Saint, et les mélodies conductrices, en ces deux passages de l'œuvre, ont entre elles une évidente parenté. La forme canonique, un moment employée dans la répétition du motif par les instruments divers, est ici absolument expressive.

grandes villes lui étaient odieux, combien il se plaisait à la campagne, les impressions que lui firent, non seulement les montagnes et la mer, mais encore des sites très humbles, pourvu qu'il se sentît libre de préoccupations et maître de son temps. On connait ses loisirs et ses excursions aux alentours de Zurich, son voyage en Italie, le souvenir qu'il garda des tièdes nuits de Venise, alors qu'il écrivait la musique de *Tristan*, et ses longs séjours à Mornex, à Lucerne, à Triebschen, où il composa en grande partie ses ouvrages. Comme la plupart des poètes allemands en ce siècle, il eut l'amour de la Forêt, et le mot « *Wald* » revient fréquemment dans ses textes. Lui-même, en une lettre à Liszt, qualifie de « *Waldstück* » son poème de *Siegfried*, si pittoresque, si agreste en effet (1). Seul, un artiste ayant profondément senti la nature pouvait tirer des effets poétiques et musicaux vraiment sublimes de phénomènes matériels aussi simples que l'obscurité où Siegmund demeure, les brusques lueurs jetées par le brasier mourant, le reflet de la flamme sur la poignée du glaive inaperçu. Seul un tel artiste pouvait signifier la méditation d'une grande âme, son attendrissement, sa bonté, par l'impression apaisée d'un tiède crépuscule (2), résumer des sentiments, des émotions, un caractère tout entier, dans cette phrase que murmure Sachs, rêvant sur le seuil de la porte : « Comme le parfum du lilas est doux ce soir !... »

(1) « Beaucoup de choses t'y plairont [dans *Siegfried*] et certainement aussi la grande simplicité scénique et la répartition du drame joué entre un petit nombre de personnages. Imagine-toi maintenant cette pièce représentée entre la *Walküre* et *Siegfried's Tod* [la *Mort de Siegfried*, première forme du *Crépuscule des dieux*], qui tous deux ont une action beaucoup plus complexe; ce drame agreste [*Waldstück*], avec son audacieuse solitude juvénile, fera sûrement, — conformément à mes vues, — une bien particulière et heureuse impression. » Lettre de Wagner à Liszt, datée de Albisbrunn, 20 novembre 1851.

(2) *Die Meistersinger von Nürnberg*, acte II, scène III.

CHAPITRE VI

LA PLASTIQUE

I

Que le noble art lyrique se traduise à présent par l'action !
(Tannhäuser, acte II, scène III.)

Dans le Drame, cette synthèse artistique de la Vie, il y a un monde optique, un ensemble de sensations visuelles indispensable à la signification de l'œuvre et à sa beauté (1). L'œil a ici son domaine, comme l'oreille, comme l'intelligence, et il exige un ordre spécial de faits et de rapports. La forme, la couleur, l'arrangement de ces couleurs et de ces formes, leur mouvement surtout, sont d'importants facteurs de l'effet scénique. Il faut assurer l'harmonie de ces éléments dans leurs manifestations vivantes, individuelles, — les personnages, — et aussi dans le milieu où se développe l'action, — le décor. En conséquence, nous essaierons d'étudier, en l'œuvre de Wagner, la plastique des rôles, les groupements, la décoration et la mise en scène.



Comme la Musique, le Geste est une langue universelle, une expression naturelle du sentiment humain. Le

(1) Cet ensemble de sensations, Wagner l'appelle lui-même « le monde de la lumière — *Lichtwelt* ».

son musical nous émeut, en dehors de toute convention abstraite sur le sens qui peut lui être attribué. Il en est de même pour l'attitude et le geste, tant qu'ils demeurent spontanés, instinctifs, provoqués par le sentiment seul, par la seule émotion du personnage.

En ce qui touche les arts plastiques, l'instruction de Wagner fut sans doute assez limitée, et son goût, en telles matières, peut sembler à bon droit discutable (1). Cependant sa rectitude d'esprit, sa prédilection pour tout ce qui est vraiment et directement humain lui ont épargné bien des erreurs. Se plaçant à un point de vue très général, il a parfois émis de profonds jugements. Enfin, et c'est là ce qui nous importe, il a vivement senti le rôle de la plastique et du décor à la scène; il a voulu, énergiquement, améliorer, renouveler toute la partie optique du Drame. Il pouvait se tromper dans l'appréciation d'un tableau, d'une statue, même d'une école d'art ; il ne se trompait point quand il jugeait de l'homme réel, du personnage vivant et agissant, que seul le Drame emploie, et en qui le Drame se résume. Aussi les inventions de Wagner dans le domaine de la Mimique sont d'une es-

(1) Wagner ne paraît pas avoir éprouvé, pour de très grands peintres et statuaires, l'intense admiration qui suppose une éducation artistique très complète en cet ordre d'idées, ou du moins un sens très subtil de la couleur, de la forme, des harmonies naturelles et de leurs modes de notation. Il appréciait mieux la vie que la transcription picturale des aspects divers de cette vie. Peut-être aussi s'en rapportait-il un peu trop, de confiance, aux opinions courantes qui, partout, sont moyennes et banales. En ce qui concerne l'architecture, il est certain qu'il a fourni d'ingénieuses idées, pour la construction du théâtre de Bayreuth, à son ami Semper, esprit éminent et professionnel de mérite. Il connaissait bien l'art grec, mais il ignorait en grande partie l'art de ce moyen-âge dont il avait tant étudié les poèmes. Au rapport de personnes qui l'ont approché, il avouait cependant le plus vif enthousiasme pour la cathédrale de Strasbourg. M. de Fourcaud m'a raconté que Wagner, vers la fin de sa vie, manifestait le regret de ne pas connaître les grandes cathédrales françaises, et le désir de les voir, si les circonstances s'y prêtaient tant soit peu. Quoi qu'il en soit, il faut lire et méditer les chapitres que Wagner a écrits sur les arts du dessin dans *l'Œuvre d'Art de l'Avenir*.

sentielle utilité pour la compréhension de son œuvre. Elles démontrent son génie, aussi péremptoirement que les autres beautés dont l'Art lui est redevable.

« Où les créations de marbre de Phidias pourront se mouvoir en chair et en os ; où la nature imitée, sortie du cadre étroit suspendu au mur de la chambre de l'égoïste, se développera luxuriante, dans le cadre vaste, pénétré d'une chaude vie, de la scène de l'avenir ; — là seulement le poète, en l'action commune de tous ses compagnons d'art, trouvera sa délivrance. »

Voilà les déclarations de Wagner, en son livre : *l'Œuvre d'Art de l'Avenir* (1) Ces mots : « les créations de Phidias, » d'un sens évidemment plus général que littéral, éclairent vivement la pensée du maître. Il a cherché dans la Mimique la beauté, la clarté, la simplicité, l'eurythmie ; mais il a voulu que ces qualités plastiques, qui donnent au Geste sa valeur d'art, fussent avant tout naturelles, animées, « pénétrées d'une chaude vie, » conformes à la vérité du sentiment humain. Il a rêvé de statues devenues vivantes, dans toute la force du terme. Sur ce point comme sur tous les autres, la vie passionnelle, l'expression de l'homme intérieur, de l'âme aimante et souffrante, tel a été le but unique de son effort.



L'action plastique individuelle du personnage, par le geste et l'attitude, est, dans le théâtre de Wagner, un élément capital de signification. On a pu dire, sous une forme d'apparence paradoxale, que, pour la bonne interprétation de tels drames, il est plus nécessaire encore de les jouer que de les chanter...

Le Geste est une langue bien plus riche de nuances,

(1) *Das Kunstwerk des Zukunft*, au tome III des *Gesammelte Schriften* (pp. 130-131). Cf. R. Wagner : *Musiciens, poètes et philosophes*, fragments traduits par Camille Benoît. Paris, Charpentier, 1887, in-18 (p. 214).

bien plus forte d'expression que les dramaturges ne le croient d'habitude. Seulement, comme la Musique, cette langue ne devient précise que sous l'influence directe ou indirecte de l'élément rationnel par excellence, le texte littéraire du drame. Plus le drame pénètre en l'âme de ses héros, plus il se fait actif au sens passionnel du mot, et plus la Mimique y gagne en importance. Dans la tragédie grecque, où les dieux, soumis eux-mêmes à la fatalité, dirigent l'action, en sont tout au moins les causes secondes, dans cette tragédie où l'homme est en quelque sorte passif, obéissant à des mobiles très simples, et marqué d'avance, quoi qu'il fasse, pour d'inévitables catastrophes, la Mimique a dû être à la fois intense et presque rudimentaire, limitée à un certain nombre de gestes et d'attitudes puissamment significatives (1). Shakespeare, au contraire, pour qui la passion, le caractère moral du personnage deviennent les causes essentielles de l'action, accorde beaucoup plus à la mimique. Non seulement la tradition d'une part, les recherches critiques de l'autre, tendent à démontrer ce point, mais le texte même des drames de Shakespeare en fournit la preuve (2).

La mimique, chez Wagner, est généralement l'exécutrice immédiate des paroles. Ainsi de Siegmund arrachant l'épée fixée au tronc du frêne : « Hors du fourreau ! —

(1) Il ne faut pas oublier les conditions matérielles du théâtre grec, entre autres le masque immobilisant la physionomie (dont les spectateurs auraient difficilement aperçu le jeu, vu l'éloignement des acteurs), et fixant pour ainsi dire chaque personnage en quelques expressions caractéristiques de son rôle.

(2) Certains passages du texte montrent que Shakespeare voulait tels jeux de scènes, tels gestes déterminés de l'acteur, les considérant comme expressifs des sentiments et des tempéraments. On connaît la mimique si effrayante que Shakespeare attribue à lady Macbeth, dans la scène du somnambulisme. Voici un autre exemple emprunté au même drame : Macduff vient d'apprendre la mort de sa femme et de son fils ; sa mimique muette exprime seule sa rage et ses sombres résolutions : « Dieu de miséricorde, s'écrie Malcom, n'enfoncez pas ainsi votre chapeau sur vos sourcils ! donnez des paroles à votre douleur ! Le chagrin qui ne parle pas murmure au cœur trop chargé et lui ordonne de se rompre. »

à moi ! » ou d'Isolde éteignant la torche, l'écrasant sur les marches du perron : « Quand ce serait le flambeau de ma vie, ici je l'éteins sans hésiter ! » Wagner, en pareil cas, est direct, impétueux, à l'égal des plus grands dramaturges.

D'autres fois, le geste n'attend pas la parole : toute la spontanéité du personnage y éclate. C'est l'acte irraisonné, le réflexe de la passion ou de la douleur chez un être impulsif. « Morte — ma mère?... qui dit cela ? » interroge Parsifal hagard. — « Je chevauchais par ce lieu et je la vis mourir, répond Kundry ; toi, Simple, elle m'a dit de te saluer pour elle... » Pris d'une fureur aveugle, — *Wüthend*, dit l'indication du jeu de scène, — l'Innocent saute sur Kundry, la saisit à la gorge pour l'étrangler. Qu'est-il besoin d'explication ? La colère sauvage, la stupide violence de l'enfant nous montrent l'inconscient amour qu'il portait à sa mère, l'immensité de la tendresse qui sommeille en la nuit apparente de cette âme. Nous sentons déjà que ce brutal peut se dévouer et devenir un saint. De tels sursauts de douleur, s'extériorisant avec une foudroyante rapidité par cet acte insensé de Parsifal, nous en apprennent plus long que tous les discours. L'action mimique seule pouvait nous faire comprendre, d'une manière immédiate, absolument intuitive, le cœur du Pur Simple, qui bientôt apparaîtra sachant « par la pitié ».

Lorsque son développement coïncide avec celui d'un texte, la mimique wagnérienne a souvent la fonction de matérialiser la pensée de ce texte, ou plutôt de nous rendre perceptibles, avec une évidence toute particulière, des faits que ce texte ne pouvait, ne devait nous suggérer que vaguement. Lorsque Gurnemanz raconte la chute d'Amfortas aux bras d'une femme « effroyablement belle », l'agitation insolite de Kundry, en proie à une obsession de douleur et de honte, nous avertit qu'un rapport existe entre le mystère de sa propre histoire et la catastrophe dont le Roi du Gral fut victime. Il ne faut pas un grand

effort d'imagination pour deviner en Kundry la séductrice employée par Klingsor à l'œuvre fatale. Plus loin, lorsque la Pécheresse se sent reprise par le charme infernal qui la lie à l'Enchanteur, et, s'éloignant de Gurnemanz et de Parsifal, s'enfonce au milieu des broussailles, son attitude chancelante, ses pas qui hésitent, qui s'arrêtent, qui reprennent, provoqués par une force invincible, le geste étrange de ses bras, tendus pour l'imploration ou raidis pour une lutte mystérieuse, tout enfin continue, achève le sens des paroles entrecoupées qu'elle prononce : « Dormir... non — pas dormir!... Un frisson me saisit... Dormir... il le faut!... » Elle voit véritablement Klingsor, invisible pour nous; elle le voit, de ses prunelles agrandies d'horreur, et nous voyons, nous dans sa mimique, le reflet de sa vision. Nous comprenons qu'elle supplie l'inexorable maître, qu'elle se débat contre lui, qu'elle voudrait repousser la main de ténèbre ouverte pour la ployer, puis enfin qu'elle cède, vaincue, captive désormais de la malédiction.

Il est des cas enfin où, pendant un laps de temps assez considérable, la parole n'intervient pas ; où la mimique et la musique agissent seules pour nous révéler l'âme des personnages. Toute explication, même brève, même synthétique, a disparu. Rien n'existe, en ces passages, que des sensations directes, aussitôt résolues en émotions. Ces grandes scènes muettes sont caractéristiques du Drame wagnérien. Admirables au point de vue de la seule plastique, elles s'illuminent merveilleusement par le prestige de la symphonie. L'attitude de Tristan et d'Isolde, après le philtre bu, produit, commentée par la musique, un effet inégalé. L'embrassement de Wotan et de Brünnhilde est une des pages les plus sublimes de Wagner : cette étreinte passionnée du père et de la fille, ce regard du dieu, qui pénètre, ineffablement lucide malgré ses larmes, aux prunelles lumineuses de la Walkyrie (1), ce mélange

(1) Der Augen leuchtendes Paar...
(*Die Walküre*, acte III, scène II.)

d'enthousiasme et de douleur à l'instant de la séparation dernière, ce baiser suprême de deux âmes, dont l'une fut la dilection vivante de l'autre, voilà ce que nous voyons et entendons, grâce à la progression inouïe de l'orchestre, à ce torrent d'harmonies frémissantes, à cette divine extase de la mélodie (1).

Un autre miracle, en cet ordre d'idées, est la scène de *Tannhäuser*, au troisième acte, où Elisabeth, après avoir prié, se relève lentement pour rentrer à la Wartburg. Wolfram, qui s'est approché de la vierge, n'a dit qu'une phrase très courte, une parole de dévouement et de respect. Elisabeth n'y répond que du geste. Une clarinette reprend le motif : « *Der Sänger klugen Weisen,* » jadis proposé au deuxième acte par les violons et chanté par la voix, éloge courtois des chanteurs, de Wolfram en particulier, mais éloge qui réservait à Tannhäuser seul l'intime approbation du cœur. Elisabeth refuse ainsi à Wolfram, avec une douce reconnaissance, l'humble faveur qu'il demandait. D'ailleurs ce n'est point à la Wartburg terrestre qu'elle demeurera maintenant, mais au Ciel, et c'est les cieux qu'elle montre du geste, tandis que s'élève le thème de sa pieuse intercession pour l'âme du coupable. Elle s'éloigne, blanche dans la nuit qui descend; elle gravit le sentier de la Wartburg. Wolfram la suit du regard; il l'accompagne de toute l'abnégation, de tout l'amour qui est en lui, tandis que monte, à la clarinette-basse, son hymme de ferveur, l'acte d'adoration qu'il fit planer naguère sur le tumulte du concours :

Dir, hohe Liebe, töne
Begeistert mein Gesang!

(1) Quelquefois le sentiment que l'interprète lui-même éprouve est trop fort pour la rectitude du jeu. Si l'acteur comprend véritablement, avec son cœur, l'inexprimable émotion d'une telle page musicale et plastique, il ne peut toujours s'en tenir aux indications scéniques du texte; il dépasse l'effet prévu et voulu par le poète. J'ai vu Mlle Malten, en 1886, à Dresde, où elle jouait Brünnhilde, s'arracher violemment à l'étreinte de Wotan, — au moment où la montée du thème arrive à sa culmination, — reculer vers

Sans paroles, par l'attitude, par le geste, le poète nous a fait comprendre, sentir, ce qui ne pouvait pas être dit. Elisabeth ne doit pas blesser, même d'un mot, la noble fidélité de Wolfram ; elle ne doit plus prononcer le nom du pécheur pour qui elle va mourir. Toutes explications seraient vaines. Nous avons quitté l'empire de la raison commune, de la discussion, de la pensée réfléchie. Rien n'est plus que le sentiment, et l'action qui en découle; et, sentiment, action, tout se résume dans le silence du sacrifice, dans l'immolation muette de l'amour.

Ces développements mimiques, accompagnés par l'orchestre seul, ont une telle importance dans le théâtre de Wagner qu'il est utile d'en énumérer ici les principaux exemples. Outre les scènes dont on vient de parler, voici la mimique contenue, si tragique, d'Isolde avant l'entrée de Tristan sous la tente royale, ses pas rythmés par les cordes, tandis que les héroïques tenues des instruments à vent se prolongent solennellement, pleines de fierté, pleines aussi de menace. Une effroyable tension morale se dégage de la musique et de l'attitude. Voici également l'interrogatoire d'Elsa par Henri l'Oiseleur : la blanche accusée ne répond que par la mélancolie d'un signe, d'une inclination de tête, ou par la pure douceur d'un regard, laissant l'orchestre dire son innocence, l'intérieure extase qui seule la soutient contre tous. Cette substitution occasionnelle du signe à la parole, nul n'a compris son éloquence comme Wagner; nul n'a exprimé comme lui par le geste, par l'attitude, en accord avec une musique à la fois sobre et puissante, les plus secrètes pensées de l'esprit, les émotions les plus intimes du cœur.

Et le regard, ce minimum apparent du geste, si riche de signification ! là encore, là surtout peut-être, dans le silence voulu de la parole, Wagner a réalisé des chefs-d'œuvre d'expression. C'est la scène muette entre Senta

l'autre bout de la scène, et revenir tomber, éperdue, dans les bras du dieu, avec un cri presque surhumain, par lequel la détente nerveuse s'effectuait.

et le Hollandais, — après le duo avec Erik et l'extase prodigieuse qui a saisi la jeune fille pendant le récit du songe, — le motif fatal répondant au motif de rédemption, tandis que les deux regards se pénètrent l'un l'autre, s'interrogent et se répondent, en l'absence de tout geste extérieur; c'est, aux pauses de son récit entrecoupé, le regard de Kundry fixé sur le Sauveur réapparu dans la divine horreur du Sacrifice: « *Ich sah Ihn—Ihn...* » C'est le regard échangé par Brünnhilde et Wotan, en leur suprême embrassement ; c'est l'aveu muet d'amour, entre Siegmund et Sieglinde, lorsque la mélodie de tendresse, éclose au violoncelle, progresse, aimante et douloureuse, sous le regard reconnaissant du blessé. Et quand Hunding a provoqué son hôte au duel de vengeance, Siegmund suit des yeux la blanche vision qui s'était penchée sur lui tout à l'heure; Sieglinde, d'autre part, s'arrête pour regarder l'étranger, et pour lui indiquer des yeux, sans geste, la garde brillante de l'épée plantée au tronc du frêne.



En certains rôles du drame wagnérien, le caractère mimique, accentué avec une intensité toute spéciale, colore ces rôles dans leur entier. C'est le cas, par exemple, de Brangäne, dans *Tristan et Isolde* (1). Parsifal, de qui l'âme est toute voisine de la nature, et chez qui l'émotion est immédiate et profonde, se révèle à nous par le geste plus promptement encore que par le discours. Sans revenir sur le passage cité plus haut (l'accès de colère irraisonnée qui le précipite sur Kundry), cette antériorité du

(1) Au sens qui nous occupe, Gisela Staudigl a été, malgré les défaillances de sa voix, la grande artiste qu'exige le rôle (Bayreuth, de 1886 à 1892). Elle en a fait l'un des plus beaux poèmes mimiques que l'on puisse imaginer, toujours expressive en son attitude, sans violence de geste, mais témoignant sans cesse d'une science instinctive de la composition plastique, d'une admirable intuition de la ligne et du mouvement.

geste par rapport à la parole se retrouve en d'autres phases de son évolution morale: Gurnemanz a décrit le meurtre du cygne, montré les ailes inertes, l'œil vitreux, le blanc plumage souillé de sang, et soudain le jeune coupable saisit son arc et ses flèches, les brise, les jette violemment loin de lui. Au cri déchirant d'Amfortas, il ne trouve qu'un geste, un geste tout instinctif de compassion, une poignante mimique de douleur; et lorsque Gurnemanz lui demande s'il a compris, il ne sait articuler une parole ; le geste et la musique seuls, cette fois encore, nous indiquent l'émotion qui l'angoisse, sans qu'aucune notion précise se soit gravée en son esprit. Plus tard, lorsqu'il sera couché aux pieds de la tentatrice, pleurant la mort de sa mère, et que le baiser de Kundry lui donnera la connaissance du Désir et de la Faute, lui enseignant du même coup le Remords et le Salut, c'est le geste, expressif d'égarement, d'épouvante, de souffrance inexprimable, qui précédera le cri : « Amfortas ! la blessure ! » Combien plus éloquente que tous les discours, la réponse muette du Libérateur aux sommations de Gurnemanz ! Il se prosterne devant la sainte Lance reconquise; les yeux fixés sur la pointe consacrée par le mystère de la Douleur et de la Mort divines, il contemple, il adore, avec un pur geste d'extase; il s'unit en son cœur aux souffrances de Jésus, tandis que la Passion de Jésus chante à l'orchestre, et que la Charité de Jésus l'auréole de ses miracles.

Plus extraordinaire encore apparaît le rôle de Kundry, si l'on veut apprécier son importance plastique. L'attitude, le mouvement nous frappent ici tout d'abord, et fixent avant la parole les caractères dominants du personnage. Au premier acte, Kundry arrive sur la scène en courant, les yeux hagards, les mains fiévreuses, les vêtements en désordre : c'est bien la messagère sauvage, incomprise de tous, redoutée de plusieurs, malheureuse à coup sûr, celle qui « sert », qui « aide », avec un zèle singulier, violent même, et qui fuit les remerciements,

opposant aux questions d'énigmatiques réponses. Au deuxième acte, Klingsor l'évoque du gouffre : elle apparaît rigide, comme endormie, comme morte, — endormie, morte en effet, au sens symbolique de ces deux mots, — en la blancheur d'un linceul ; son visage est voilé, ses bras sont captifs d'inexplicables liens. Pourtant, à cette rigidité mortuaire, un mouvement succède, le mouvement « d'une qui s'éveillerait », comme dit Wagner. Les paroles qu'elle prononce sont entrecoupées, spasmodiques, de sens incomplet, séparées par de longs silences, abîmes où sombre la volonté vaincue. Trois éléments, intermédiaires entre la parole et le geste, et qui sont comme une parole moins intellectuelle, plus animale, intimement liée aux mouvements réflexes du corps, font tressaillir son être à tour de rôle : le cri, le soupir, le rire, — le rire atroce de la damnation. Puis, aux jardins enchantés, elle glisse, mollement étendue sur un mouvant buisson de corolles; son étrange costume est d'une inquiétante chasteté extérieure, avec des voiles de blancheur menteuse, gemmés de bizarres scintillements. Ce calme, cette douceur maternelle se résoudront bientôt en mimiques effrontées : « *So neigte sich der Nacken — so hob sich kühn das Haupt !* » Cette mimique exprime ensuite, d'accord avec la symphonie et le texte chanté, tous les sentiments de l'âme pécheresse, esclave des ténébreuses puissances, et qui pourtant reconnaît en Parsifal l'Envoyé du Salut (1). A l'invocation : « *Irre ! Irre !* » c'est l'égarement, le délire d'un amour condamné, appelant l'Enfer à la vengeance. Kundry va en courant vers le fond de la scène, revient vers le proscenium, remonte jusqu'aux marches du château d'où Klingsor va surgir, et la folie de ses gestes nous émeut

(1) Pour se faire une idée vraie de ce rôle, au deuxième acte, il faut y avoir vu Mlle Malten, avoir vu sa marche, lorsqu'elle recule, fascinée d'admiration pour Parsifal, avant le passage : « *So war es mein Kuss...* », et, plus loin, avoir considéré son geste de rage et de désespérance, aux paroles : « *Irre! — mir... so... vertraut...* »

avec autant de puissance que le désespoir de ses imprécations ou la fureur de l'orchestre déchaîné.

Mais lamimique du rôle, déjà si importante, passe tout à fait au premier plan dès le début du troisième acte. Par une hardiesse véritablement sans exemple (1), Kundrey cesse de parler. Hors deux mots nécessaires à l'explication présente et qui doivent rappeler tout un aspect de sa nature morale, deux mots uniques dits en la première scène de l'acte — « *dienen... dienen* » — elle se taît. Sa démarche, comme apaisée, est grave, doucement triste, toute différente des anciennes allures, si inquiètes (2)... Ainsi la mimique, pour sobre qu'elle soit, nous révèle le changement d'âme de Kundry. Humblement, la Pénitente sert Gurnemanz et Parsifal. Nulle scène n'est plus touchante, nulle n'atteint à une éloquence plus persuasive. Debout, à genoux, prostrée la face contre terre, Kundry nous laisse voir toutes les phases de son repentir, l'extase des contritions offertes et des miséricordes obtenues. Son regard, son attitude, ses larmes, ses gestes de servante douloureuse et fidèle nous émeuvent infiniment, en harmonie avec la musique la plus expressive qui soit au monde.

Cette grande audace de Wagner, d'imposer la seule langue du geste au seul personnage féminin de *Parsifal*, pendant un acte entier, — acte où Kundry est constamment en scène, — est un fait dramatiqne de la plus haute signification. Jamais la valeur plastique d'un rôle n'a été

(1) On nous permettra de ne voir dans le rôle de Fenella qu'un précédent purement extérieur et de simple apparence scénique. En effet, il ne s'agissait dans *la Muette de Portici* (bien que la tentative fût ingénieuse et hardie à quelques égards) que de mettre en scène un personnage physiquement incapable de parler. Wagner, lui, *fait taire* Kundry, ce qui est tout autre chose. Il connaissait et goûtait beaucoup *la Muette*, et peut-être le rôle de Fenella a-t-il influé sur ses associations d'idées ultérieures ; mais son invention demeure entière, puissamment originale.

(2) Wie anders schreitet sie als sonst!
Wirkte dies der heil'ge Tag?
(*Parsifal*, acte III, 1er tableau.)

mise ainsi en évidence. Il n'y a là aucune des puérilités de la pantomime ordinaire, essayant de contraindre l'attitude et le mouvement à des explications impossibles. Tout ce qu'il fallait déterminer, initialement, dans la situation morale de Kundry, l'a été par les événements antérieurs; tout ce qui doit préciser l'évolution des sentiments se trouve indiqué par le discours des autres personnages, par le décor, par le retour des motifs musicaux. Naturellement, simplement, sans recherches, la mimique nous apparaît, exprimant, conjointement à la musique, les émotions purement humaines qui se développent dans l'âme de Kundry. Nulle ambiguïté : tout est clair, véridique et vivant (1).



Les groupements de personnages, les mouvements des chœurs, ou mieux, des collectivités qui prennent part à l'action, méritent aussi d'être étudiés. Le groupement, c'est la plastique théâtrale sous sa forme statique (2); c'est la composition du tableau humain que la scène nous présente, composition susceptible de se modifier promptement, fortement, d'une manière dynamique, mais où Wagner sait toujours maintenir une pondération heureuse, un équilibre parfait.

Là encore, le sens du pittoresque, le goût des contrastes puissants mais harmonieusement ménagés, l'art d'une ordonnance vraiment rythmique, et surtout le désir d'une pleine signification émotionnelle, s'affirment avec une incontestable netteté. Que ce soit, dans *Tannhäuser*, l'entrée, le passage et le groupement des invités aux salles

(1) Voir plus loin le chapitre consacré aux personnages de Kundry et de Parsifal.

(2) Ces expressions « dynamique », « statique, » ont été employées avec beaucoup de bonheur par MM. P. et Ch. Bonnier, dans leur étude sur *Parsifal*. Cf. *Documents de critique expérimentale : Parsifal*. Paris, 1888, in-8 (tirage à part, extrait de la *Revue Wagnérienne*, 3e année, n° III, avril 1887).

de la Wartburg, ou, dans *Lohengrin*, les mouvements des bourgeois, des seigneurs brabançons et thuringiens, ou le rôle scénique des matelots sur le navire de *Tristan*, ou l'enthousiasme guerrier des Walkyries chevauchant la tempête, tout est précis, lucide, même dans l'agitation et la violence. Ces effets sont d'une telle variété qu'on n'en peut essayer le dénombrement (1). Mais, entre tous les exemples de rythme optique dans les mimiques d'ensemble, rythme qui doit être inséparable de l'action elle-même, la scène des Filles-Fleurs et les deux scènes religieuses de *Parsifal* motiveraient des analyses minutieuses. Voici les remarques fort justes qu'elles ont suggérées à deux commentateurs de Wagner :

« Les mouvements du chœur sont surtout remarquables dans le second tableau du premier acte... — Dans une grande salle, qui est encore plongée dans l'obscurité, on voit un cortège de chevaliers s'avancer d'un pas lent et avec un rythme cadencé; ils se rangent autour d'une table. En ce moment, une troupe de jeunes enfants traverse le devant de la scène d'un pas rapide, puis une autre; il y a deux rythmes de marche en présence.

« Du fond, à droite, surgit un groupe marchant lentement et d'un air accablé. En tête de ce groupe est la porteuse du Gral (Mlle Kramer) qui réalise en son personnage tout un rythme, des pieds à la tête, formant une véritable harmonie de musique; derrière arrive le cortège du roi blessé. Le groupe se place et la scène dramatique commence. Au moment de la cérémonie, un crépuscule envahit la salle, un rayon tombe, du haut de la coupole, sur Amfortas et le saint Gral qu'il élève : cette apparition empourprée devient alors le point de convergence de tous les regards. Puis, la cérémonie ter-

(1) Les mouvements des masses intéressant l'art spécial de la mise en scène et du décor, il y sera fait allusion plus loin, dans le chapitre relatif à cette partie de l'art dramatique. De même, quand nous tenterons de définir la théorie wagnérienne de la Danse. — l'eurythmie de la plastique, — nous aurons à considérer la bacchanale du Venusberg, au premier acte de *Tannhäuser*.

minée, le jour reparaît, et les chevaliers se séparent, se perdant par degrés... Deux troupes d'écuyers traversent la scène...

« Voilà comment se présente aux yeux du Simple la « vision du Gral. » On peut séparer cette scène en deux parties : Parsifal et ce qu'il voit. Peu à peu, il est comme enveloppé et disparaît. Cette vision, d'une harmonie triste, ne s'accentue que lors des gestes désordonnés d'Amfortas. Le miracle vient alors donner l'expression suprême du Gral, et, quand il est terminé, tout semble s'effacer, et Parsifal reste seul bien en vue...

«... Il y a là [dans la scène des Filles-Fleurs] une gradation rapide, depuis la terreur jusqu'à l'enjouement et le rire. Le premier groupe se dérobe derrière les saillies [du décor] et revient, comme composé de fleurs, et tourne autour du jeune homme sur un rythme lent et voluptueux. Quand le second groupe se précipite à son tour, la tête de Parsifal est comme perdue au milieu d'une mer de fleurs mouvantes. C'est alors que Kundry paraît, comme une incarnation splendide de la forêt magique, sur un lit de fleurs. Les autres fleurs disparaissent, comme balayées par une volonté plus puissante (1)... »

Il faut observer, au dernier tableau du même drame, le contraste frappant qui s'établit entre l'agitation, le désordre des chevaliers avant l'entrée de Parsifal, — c'est la seule fois que nous voyons Amfortas se lever de sa couche, marcher en scène, avec la mimique la plus désespérément violente, — et l'harmonieux groupement plastique qui suit cette confusion. En ce tableau suprême de l'œuvre, le Gral rayonne d'une pourpre clarté, la Colombe plane aux hauteurs azurées de la coupole ; tous les assistants, depuis les pages aux blondes chevelures jusqu'aux vieux héros de la sainte milice, se prosternent autour de l'autel, les yeux levés vers la Coupe adorable,

(1) Pierre et Charles Bonnier, *Documents de critique expérimentale : Parsifal.* Paris, 1888, in-8, pp. 28-30 (tirage à part de la *Revue Wagnérienne*, 3e année, n° III, avril 1887).

les mains tendues vers le Trésor unique, vers le Salut à jamais reconquis. La convergence des attitudes traduit plastiquement l'aspiration commune, l'extase de toutes les âmes. La parole humaine s'est tue, après des accents inouïs — « *Erlösung dem Erlöser!* » — et, devant la charité de Dieu, manifestée par la vivante clarté de sa gloire, le geste de prière et de joie s'unit seul aux splendeurs religieuses de la musique.

Après de telles harmonies plastiques, si totales, si absolues, il pourrait sembler inutile de s'arrêter aux groupements partiels des personnages. Cependant, en chaque drame, en chaque scène, le sens humain et pittoresque du maître se révèle par la beauté de ces groupements. C'est, dans *Lohengrin*, l'ordonnance scénique que détermine l'arrivée du Chevalier, Ortrude et Frédéric regardant avec stupeur le Héros debout sur le rivage, en l'éclat de ses armes brillantes, et le geste de Henri l'Oiseleur, surprise calme et pieuse qui ne fait point tort à la majesté royale. Elsa n'a point quitté l'attitude de la prière : agenouillée sur le devant de la scène, au plus loin de Lohengrin, elle sent le miracle réalisé, le Libérateur présent, l'Epoux visible ; mais, éblouie, ivre de reconnaissance et de bonheur, elle demeure extatiquement immobile, comme si elle craignait de rompre le charme par un mot ou par un mouvement. Dans la *Walküre*, saisissante est l'entrée de Hunding, l'apparition de ce guerrier noir sur le seuil de sa maison, tandis que sonne rauquement aux « tuben » le motif qui correspond à sa race et à ses actes ; l'attitude de Siegmund, celle de Sieglinde, comme pénétrées par l'interrogation soupçonneuse de son regard, forment avec sa pose farouche un ensemble plastique des plus sévères, dont l'inquiétude contenue est extrêmement tragique. Cet effet s'accentue peut-être encore pendant la scène du repas, lorsque Siegmund raconte son aventure, que Sieglinde passionnément l'écoute, et que Hunding les observe tous deux, reconnaissant l'ennemi de sa

tribu et méditant la vengeance trop différée. Au deuxième acte, le groupe des fugitifs, — Sieglinde épuisée, défaillante, Siegmund veillant le triste sommeil de sa bien-aimée, — fait un admirable contraste avec Brünnhilde, la Walkyrie encore insensible aux souffrances humaines, qui s'approche à pas lents, interrompus, de haltes solennelles. Elle conduit par la bride son cheval Grane, elle porte le casque ailé, le bouclier, la lance; elle appartient encore à un autre monde, un monde ignorant de l'amour humain; Siegmund ne l'entend pas venir, ne la voit pas, et, pour détacher de Sieglinde le regard douloureux de l'amant, il faut que la messagère de mort prononce le grave appel: « *Siegmund — sieh' auf mich!* »

L'art du groupement plastique est partout. Au hasard du choix, voici le gracieux retour, vers Gurnemanz, des deux jeunes pages du Gral, fraternellement appuyés l'un sur l'autre; et aussi la réunion des pages autour du vieil écuyer, surtout lorsqu'ils répètent l'oracle, les mains jointes, les yeux au ciel. Voici l'immobilité d'Isolde sur son lit de repos, attitude d'inerte désolation, qui s'oppose à une autre immobilité, celle de Brangäne debout en un coin de la tente, tenant les hautes draperies écartées, et regardant sans mot dire la fuite bleue des vagues. Ou bien c'est Gunther, écrasé de honte, le front baissé, un égarement dans les prunelles, tandis que Brünnhilde outragée, trahie par les dieux et les hommes, en proie au plus violent désespoir, semble la statue vivante de la Douleur. Derrière eux, Hagen attend, Hagen veille, silencieux aussi, confident des projets sinistres, exécuteur des meurtrières résolutions, délégué des ténèbres auprès des coupables et des victimes. Ou encore, regardez le groupe mystique, au matin du saint anniversaire: Kundry la pénitente couchée sur le sol, aux pieds de Parsifal, dans les sanglots du repentir accepté; Parsifal assis, vêtu de blanc, en sa virile beauté d'Élu; Gurnemanz debout, vieillard vénérable, pour consacrer le Pur Simple et lui expliquer les merveilles de la Grâce.

Il faut donner cependant une mention toute particulière aux *Maîtres Chanteurs.* Entre les nombreux effets de groupement, souvent très simples, toujours expressifs, que l'on y pourrait signaler, l'un surtout appelle l'attention, en la scène ravissante du troisième acte, au matin de la Saint-Jean, dans l'atelier de Sachs. Eva est venue voir le maître, prétextant un défaut à sa chaussure de noces. Parée pour la cérémonie, elle est debout, le pied posé sur une escabelle. Agenouillé devant elle, Sachs examine ; il discute avec une innocente malice la modification demandée. Soudain une porte s'ouvre, Walther se montre aux yeux d'Eva en son brillant costume de chevalier, et commence le chant mélodieux qui doit lui conquérir, devant le peuple de Nürenberg, avec la maîtrise, la main de sa jeune amoureuse. Eva pousse un cri : elle demeure, dans une extase de surprise heureuse, les mains demi-tendues vers l'amant, son petit pied déchaussé toujours posé sur l'escabelle, car Sachs a emporté le soulier et feint d'en corriger laborieusement les défauts imaginaires. Le génie du poète éclate en ce tableau charmant, où tout est emprunté à la vie commune, à l'ordinaire réalité des choses. Il faut plaindre ceux qui tournent en dérision le milieu et les personnages choisis par Wagner ; nous reconnaissons, nous, à cette rencontre des amoureux dans la boutique du cordonnier de Nürenberg, la douceur des sentiments vrais traduits par des mimiques admirables, d'harmonieux groupes plastiques ordonnés selon la pure beauté de l'émotion humaine. Enfin, pour suivre l'évolution de ce groupement pendant toute la première partie du troisième acte, il convient d'observer que la scène initiale comporte un court dialogue entre David et Hans Sachs, puis nous laisse en présence du seul héros principal, presque immobile en son grand fauteuil de cuir, tandis que l'ample monologue se développe. La gradation s'accuse et se varie : une longue scène, sans nulle violence de mouvement, est jouée par Sachs et Walther. Le jeune che-

valier se retire, accompagné par son hôte; Beckmesser survient, reste seul un moment (1), puis entame avec Sachs une conversation très agitée. Aussitôt Beckmesser parti, voici Eva, jeune et gracieuse, parée à ravir, — nouveau contraste, expressif dans l'extérieur des personnes non moins que dans leur caractère intime, avec Sachs calme et fort, mûr d'âge et de raison, grand par le sacrifice, par sa bonté sereine, sa pratique philosophie, et, à l'occasion, sa belle humeur tout indulgente. Le rapport, plastiquement si pittoresque, qui s'établit entre ces deux personnages, évolue vers une harmonie nouvelle, plus riche, par l'apparition de Walther en costume de fête, entonnant le *Preislied* qui glorifie sa bien-aimée. Eva comprend, elle se jette au cou de Sachs, geste spontané de reconnaissance, qui produit au théâtre une très profonde émotion. Le tableau scénique arrive à son maximum d'ordre et de complexité par la venue de Magdalene et de David, et par le groupement des deux couples autour de Hans Sachs, âme de la situation, centre moral de l'œuvre. La richesse de l'effet musical coïncide nettement avec cette belle concentration figurative, par l'utilisation graduelle des voix jusqu'à leur réunion dans le quintette: « *Selig wie die Sonne,* » lumineux épanouissement de mélodies.



Après avoir examiné la plastique wagnérienne sous ses aspects dynamiques, et sous des formes plus statiques, il faut encore dire quelques mots de ces dernières formes, à leur limite la plus extrême, l'immobilité individuelle. Il

(1) La petite scène de Beckmesser seul est une page tout à fait curieuse de pantomime pure, extrêmement animée, mais toujours claire, parce que l'œuvre entière nous a renseignés sur le caractère du personnage et que toutes les circonstances actuelles ont été expliquées dans les scènes précédentes.

était réservé à Wagner, qui a tiré du silence des effets si éloquents, de demander à l'immobilité des impressions extraordinairement intenses. Audacieux à tant de titres, il a voulu l'être également en cette matière, et il a parfois contraint ses personnages à des fixités d'attitude que nul dramaturge n'avait osées.

L'immobilité prolongée de Tristan après l'arrivée du roi Marke et de Melot; Hagen veillant sur la demeure des Gibichungen, impassible, tandis qu'Alberich l'incite à la conquête de l'Anneau ; Parsifal assistant aux lamentations d'Amfortas et à la célébration du mystère (1); plusieurs autres passages enfin que nous laissons au lecteur le soin de remarquer lui-même, démontrent la hardiesse de Wagner en cet ordre d'idées. Comme toujours, l'effet scénique obtenu par le maître est directement expressif d'un état d'âme, d'un sentiment logique, rendu nécessaire par l'évidente nature du personnage et ses actes précédents. Entre toutes les scènes auxquelles ces considérations s'appliquent, aucune n'est plus audacieuse, plus réellement humaine que la scène du prodige, au premier acte de *Tannhäuser*, et celle de la rencontre entre Senta et le Hollandais, au deuxième acte du *Vaisseau-Fantôme*. En cette scène, l'immobilité de Senta, presque cataleptique, se prolonge , — coupée d'un sursaut moral unique (qu'expriment un seul cri, un seul geste) et d'une interrogation à Daland, dite comme en rêve — depuis le départ d'Erik jusqu'à la phrase de la jeune fille : « *Versank ich jetzt...*, » soit un quart d'heure au moins. Nous la considérons cependant comme moins hardie que celle de

(1) L'immobilité de Parsifal, en ce premier acte du drame, dure environ quarante minutes , coupée seulement d'un geste de souffrance, assez accentué pour fixer l'attention du spectateur. Cependant, elle est moins fatigante et moins stricte que telle autre fixité d'attitude exigée par Wagner : l'acteur peut faire quelques légers mouvements, demeurer naturellement debout sans tension des muscles, car les regards des spectateurs, — hors à l'instant du geste capital dont nous avons parlé, — sont concentrés tous sur Amfortas, le Gral, les chevaliers.

l'immobilité de Tannhäuser, dont il va être question, — parce qu'elle est davantage préparée par le discours, l'attitude et le caractère de Senta, et aussi parce que l'attention du spectateur se partage entre Senta et le Hollandais et même Daland.

« Mon salut repose en Marie! » Tel est le cri de Tannhäuser à Vénus. Trois changements de ton, trois accords de foudre qui semblent les bonds du miracle à travers l'impossible, effondrent le Venusberg dans les ténèbres. Tannhäuser, qui n'a point bougé de place, comme pétrifié par la catastrophe, se voit dans une vallée verdoyante au pied de la Wartburg. Ses yeux, encore levés pour l'invocation, demeurent fixes, éblouis par la resplendissante clarté de l'azur. Debout, les mains ouvertes, incapable de mouvement, il regarde sans reconnaître, il écoute sans comprendre. Au loin tintent des sons de cloches, plus près chante le refrain du berger. Les argentins carillons s'effacent, la naïve chanson répond longuement aux appels rythmés du chalumeau; Tannhäuser est toujours immobile et muet, dans une rigidité absolue, les yeux éblouis, l'âme frappée de stupeur, encore inconscient des choses.

Peu à peu la perception du monde extérieur lui revient, la sensation de la réalité s'accuse, les idées se dessinent, se développent, s'associent. Un chant de foi, de pénitence et d'espoir a résonné sur la route. Ce chant grandit, en fortes paroles, en larges accords, affirmation de croyance et promesse de salut. Déjà le visage de Tannhäuser est moins fixe, ses traits se détendent lentement ; un frisson a passé dans ses membres. La compréhension s'achève en son esprit, la vie retrouvée le pénètre tout entier : une commotion souveraine le fait chanceler brusquement... Il tombe, il s'abat sur les genoux, ouvrant ses bras tremblants, avec un cri de reconnaissance et d'extase, terrassé par la grâce, foudroyé à son tour; la parole expire aussitôt sur ses lèvres, pour un nouveau silence, le geste s'ar-

rête pour une immobilité nouvelle. Il demeure dans la prostration qui suit les émotions trop violentes, et le sentiment qui l'oppresse ne se traduit plus que par les larmes (1).

(1) Cette immobilité de Tannhäuser debout (au théâtre, face à la rampe), — immobilité qui dure environ *cinq minutes*, — a été expressément indiquée par Wagner, non seulement sur la partition, en abrégé, mais avec d'amples détails, dans son écrit: *Meine Erinnerungen an Ludwig Schnorr von Carolsfeld* (*Gesammelte Schriften*, t. VIII). Voici quelques extraits du passage qui s'y rapporte, pris dans la traduction de M. C. Benoit (R. WAGNER : *Souvenirs*, trad. par C. Benoît; Paris, Charpentier, 1884, in-18, pp. 197-200) :

« Je lui dis [à Schnorr] que ce mot « Marie! » devait éclater avec une force telle que, grâce à lui, le miracle aussitôt opéré du désenchantement du Venusberg et du ravissement au vallon natal apparût promptement et clairement comme la réalisation nécessaire des inévitables exigences d'une âme poussée à bout... Quant à la manière dont il devait s'acquitter de cette tâche [l'immobilité en scène]... je la lui indiquerais moi-même à la répétition, me tenant debout près de lui sur le théâtre... Là, suivant pas à pas la musique et l'ensemble des développements de la scène..., je lui soufflerais la marche intérieure des sentiments extatiques, depuis la complète et sublime inconscience jusqu'au réveil graduel de la perception extérieure, produit surtout par la renaissance de l'ouïe, tandis qu'il interdit à son regard, désensorcelé par la vue de l'azur céleste, de reconnaître l'ancien monde terrestre de la patrie, comme s'il craignait de rompre le charme; ce regard restant fixe et ne cessant pas d'être dirigé vers le ciel, seuls, le jeu expressif de la physionomie et, finalement, une molle détente dans l'attitude guindée du corps doivent trahir l'invasion de l'attendrissement dans l'âme régénérée, jusqu'à ce que toute agitation s'évanouisse devant l'assujettissement divin, jusqu'à ce que le pécheur s'affaisse avec humilité, en poussant enfin l'exclamation : « O Tout-Puissant, louange à toi! Grandes sont les mer« veilles de ta grâce! » Puis, tandis qu'agenouillé il unit timidement sa voix à celle des pèlerins, son regard, sa tête, son corps tout entier s'inclinent plus profondément, jusqu'à ce que, suffoqué par les larmes, en une nouvelle et salutaire défaillance, il reste étendu la face contre terre, inanimé. »

En cette scène, Grüning (Bayreuth, 1892) tombait immédiatement la face contre terre, dès la dernière note du passage : « *Allmächt'ger, dir sei Preis! Gross sind die Wunder deiner Gnaden!* » Il se relevait à demi, un peu plus tard, pour reprendre le chant des pèlerins, d'une voix toute brisée de sanglots. Cette légère modification n'est pas une infidélité à la pensée du maître, mais une nuance expressive légitime, en accord avec l'esprit général de la scène, et du nombre de celles que Wagner, si rigoureux pourtant sur ce point, admettait sans difficulté comme carac-

téristique de l'émotion personnelle de l'interprète. En effet, à cet endroit de son rôle, Grüning, déjà secoué d'émotion, n'arrivait qu'à grand'peine à soutenir l'immobilité, qui lui causait une véritable souffrance physique ; au cri : « *Allmächt'ger!* » la détente nerveuse était irrésistible; il s'écrasait littéralement sur le sol, et, incapable de se maîtriser plus longtemps, il pleurait de vraies larmes, lorsqu'il reprenait le cantique pénitent des pèlerins.

CHAPITRE VII

LA PLASTIQUE

Danse, Musique, Poésie, ainsi l'on nomme les trois sœurs originelles.
(*L'Œuvre d'Art de l'Avenir.*)

II

Nous avons montré par des faits, aussi caractéristiques que possible, le réalisme humain de la plastique dans le Drame de Wagner. La plénitude de signification de cette plastique est apparue en même temps, et aussi sa grande beauté artistique, son harmonie, son rythme. Les exemples donnés s'éclaireront encore pour le lecteur, et s'affirmeront comme les manifestations variées d'une pensée directrice très profonde, par l'examen des idées théoriques de Wagner sur ce point.

***

Feuilletons *l'Œuvre d'Art de l'Avenir*, le livre où nous avons déjà trouvé résumé, en une phrase éloquente, le programme plastique et décoratif de Wagner. Nous y lirons ceci : « Ce qui appartient à l'œil, c'est l'extérieur de l'homme. L'œil saisit la forme animée de l'homme, la compare avec les objets ambiants et l'en différencie.

Ce qu'il voit *immédiatement*, ce sont les mouvements extérieurs, inconscients causés par une douleur ou une, joie. Ensuite viennent les émotions de l'homme intérieur *médiatement*, c'est-à-dire par l'intermédiaire de la physionomie et des gestes... (1). »

Wagner a protesté avec la dernière énergie contre les habitudes mimiques qui règnent dans les théâtres, lyriques ou non. Il s'est indigné contre le mépris de toute vérité, de toute vraisemblance même, contre les évolutions convenues, l'expression fausse, l'attitude, le chant, le discours « à la rampe », le maquillage sans discrétion et sans goût, l'absence de naturel dans le geste et dans l'élocution, les erreurs d'une mimique tantôt réduite à un nombre insuffisant de signes, tantôt exagérée, s'efforçant à de vaines agitations. Il a cherché les causes du mal, indiqué les mauvaises conditions optiques des théâtres, l'enseignement vicié, l'oubli de la réalité vivante, et aussi l'amour-propre stupide de l'interprète, toujours occupé à concentrer sur lui seul l'attention du public, fût-ce au prix des actes les plus ridicules — et enfin la nature même de l'opéra : « Comme le morceau capital de l'ancien l'opéra était l'air monologué et que le chanteur avait coutume de le chanter en plein visage du spectateur, il s'ensuivait que les duos, trios, ensembles se chantaient de la même façon (2). »

Répétons-le, Wagner veut atteindre un double but : il veut nous donner une image réelle de la vie, il veut également que la plastique ait une valeur formelle, en harmonie complète avec le mouvement du drame, mouve-

(1) *Gesammelte Schriften*, t. III, p. 78. Il n'est que juste d'indiquer un écrit faisant date à ce point de vue, le travail de MM. P. et Ch. Bonnier, *Documents de critique expérimentale : Parsifal*, cité précédemment, où les théories de Wagner sur la plastique et la décoration et les dispositions matérielles du théâtre de Bayreuth sont exposées avec précision, et discutées avec une intelligence scientifique remarquable.

(2) *Ein Rückblick auf das Bühnenfestspiel des Jahres 1882* (Coup d'œil rétrospectif sur la fête théâtrale de l'année 1882), dans les *Gesammelte Schriften*, au tome X.

ment qui coïncide avec celui de la musique (1). Il veut obtenir sur la scène une plastique d'art, une eurythmie. La mimique ainsi comprise, c'est la Danse, au sens large de ce mot. Elle est chorégraphique, comme la peinture elle-même l'est quelquefois (par évocation de mouvements et d'attitudes) (2), c'est-à-dire qu'elle résume une action par des rythmes humains, et que tout en elle exprime l'émotion par des signes simples, frappants, naturels, harmoniquement gradués et conjugués.

Cette Danse, qui jouait un rôle important chez les Grecs, tant par l'évolution des chœurs que par celles des personnages, et surtout par la noble simplicité des attitudes caractéristiques, Wagner l'a recréée pour son Drame, après l'avoir entrevue dans la Symphonie moderne, et spécialement dans la Symphonie de Beethoven.

« Il est du plus haut intérêt... d'observer ici tous les efforts des maîtres allemands ; ils ont eu pour objet de donner à la simple mélodie de danse, rendue par les instruments d'une façon indépendante, un développement de plus en plus large... La forme spéciale de la fugue appliquée à la mélodie de danse fournit l'occasion d'étendre aussi la durée du morceau... Un second procédé consista à combiner ensemble plusieurs mélodies de danse, à les faire alterner selon leur expression caractéristique, et à les combiner par des transitions pour lesquelles l'art du contrepoint fournit des ressources particulières. Sur cette base si simple s'éleva la symphonie proprement dite. Ce fut le génie de Haydn qui donna pour la première fois à cette forme ses vastes proportions... Je prétends retrouver cette forme jusque dans la symphonie de Beethoven, je prétends que cette symphonie, en tant que tissu mélodique, doit être considérée

(1) « Nous reconnûmes la nécessité de relever les mouvements plastiques en leur donnant un rythme. » (*Gesammelte Schriften*, t. X. *Ein Rückblick auf das Bühnenfestspiel des Jahres* 1882.)

(2) « Botticelli, — un chorégraphe, » mot attribué à M. Degas.

uniquement comme cette forme de danse elle-même, idéalisée (1). »

«... L'art de la Danse est le plus réaliste de tous les arts. Il représente l'Homme vivant, non seulement dans une partie de son être, mais dans cet être entier, de la plante des pieds jusqu'à la tête. Il y a différents degrés dans cet art ; le sauvage, en effet, dominé par la passion, ne connaît dans sa danse que le mouvement violent ou le repos apathique. L'homme civilisé se manifeste par la richesse et la diversité des nuances entre les sentiments, par un rythme plus complexe (2). »

On a vu que Wagner avait trouvé l'écho mélodique et le schéma rythmique de cette Danse, de cette action morale matérialisée par la plastique, dans la Symphonie de Beethoven. La *Symphonie en la*, surtout, lui a paru caractéristique à cet égard. Le sujet poétique ou pittoresque qui a pu servir d'embryon, de motif d'art à Beethoven pour la réalisation de cette symphonie splendide (3), n'importe pas à l'interprétation générale qu'en donne Wagner. Ce qui est sûr, c'est que jamais symphonie ne fut plus puissamment chorégraphique, ne s'anima d'une pareille évocation de vie, ne poussa le rythme, en sa plénitude expressive, jusqu'à de telles figurations sentimentales et plastiques, largement, purement humaines. Voici d'ailleurs ce que Wagner écrit à ce sujet (4) :

« Cette symphonie est *l'Apothéose de la Danse* elle-même : elle est la Danse, d'après l'essence la plus haute de cet art... la mélodie et l'harmonie s'unissent sur l'os-

(1) R. Wagner : *Lettre sur la musique, à Monsieur Frédéric Villot* (texte allemand dans les *Gesammelte Schriften,* au tome VII, et traduction servant de préface à *Quatre poèmes d'opéras.* Paris, Librairie Nouvelle, 1861, in-18; nouvelle édition, Paris, Durand et Calmann-Lévy, 1893, in-18.)

(2) *Das Kunstwerk der Zukunft* (*l'Œuvre d'Art de l'Avenir*), au tome III des *Gesammelte Schriften* (p. 87).

(3) Une noce de village, a-t-on dit...

(4) *Das Kunstwerk der Zukunft* (*Gesammelte Schriften,* III.)

sature vigoureuse (1) du rythme, comme pour former de fortes figures humaines, qui tantôt, en l'action géante de leurs corps, tantôt avec une richesse gracieuse et souple, sveltes et voluptueuses *presque devant nos yeux*, mènent leurs rondes...

«... Un contre-sujet [dans la deuxième partie de la symphonie] élève l'aspiration plaintive de son chant, tandis que le rythme de cette deuxième partie poursuit sa marche solennelle. La mélodie pleine de désir s'enlace à ce rythme dont le pas assuré traverse sans interruption le morceau tout entier, comme au chêne s'enlace le lierre, qui, s'il n'embrassait ce tronc puissant, se traînerait au hasard sur le sol, dans un mol abandon, et qui, au contraire, riche parure d'une rude écorce, prend une forme plus certaine en s'unissant ainsi à la forme vigougoureuse de l'arbre.

«... Et pourtant ces heureux danseurs [les formes humaines évoquées par la musique de Beethoven] ne furent figurés que par des sons, — ce furent des hommes imités par des sons. Comme un second Prométhée, semblable au premier qui fit des hommes avec de l'argile, Beethoven a tenté d'en faire avec des sonorités (2)... Mais si les créations de Prométhée ne s'adressaient qu'aux yeux, celles de Beethoven n'étaient sensibles qu'à l'oreille. *Or, là seulement où l'œil et l'oreille sont assurés l'un et l'autre de leur évocation, l'homme artistique existe tout entier.* »

Pour aller plus loin, il fallait la parole, l'introduction d'une idée précise, la vie à une puissance nouvelle, apparue sur des points plus fortement éclairés. Aussi, cette figuration humaine, cette grande scénerie rêvée, déjà dramatique sous quelques rapports, Beethoven l'a faite plus réelle, plus proche encore du Drame, dans le finale

(1) Littéralement « pleine de moëlle » (*markig*).

(2) Il y a là un jeu de mots intraduisible sur *Thon* (argile, limon), et *Ton* (son musical, sonorité).

de la *Symphonie avec chœurs*, après la réconciliation de la Musique et de la Poésie...

Dans ce finale, il ne manque plus à l'existence des hommes créés par Beethoven que la réalisation optique du drame, et cette réalisation, le rythme musical la suggère un instant. Un exemple suffira, celui du passage si caractéristique où le thème du choral, chanté en valeurs égales par les contralti d'abord, par les ténors ensuite, se croise avec le motif de l'hymne à la joie, rythmé à six-huit, chanté par les soprani, puis par les basses... Il y a là, littéralement, l'effet scénique de deux nobles cortèges auxquels s'enlace la ronde de deux chœurs joyeux.

Un mot d'ailleurs, souvent cité, toujours à méditer par les musiciens et les dramaturges, résume la fonction de la Plastique dans le Drame de Wagner, et ce mot est de Wagner lui-même : Danse, Musique et Poésie forment la ronde de l'Art vivant.

***

On voit que la Danse, — l'eurythmie expressive de la Mimique, — n'a pas abouti en l'œuvre wagnérienne au Ballet (même transformé, même ennobli), mais s'est fondue dans le Drame, s'y est incorporée au texte, à la musique, pour compléter la synthèse artistique de la vie. Wagner, — on ne saurait trop insister sur ce point, — ne s'est pas complu à l'art pour l'art : il n'a point cherché à développer la chorégraphie mimique d'une manière indépendante, avec luxe ou fantaisie, sachant très bien qu'il n'arriverait ainsi, malgré la richesse et l'ingéniosité du spectacle, qu'à l'incompréhensibilité ou à la négation de l'action humaine. La Danse n'a été pour lui qu'un moyen d'expression, indispensable à l'œuvre d'art complète, à la vie que le drame doit créer.

Les qualités essentielles de la mimique réalisée par

Wagner sont la sobriété (1), l'énergie (2), le rythme, et, par-dessus tout, la justesse expressive. Elle est harmonieuse, émouvante, vivante (3).

Une seule fois, Wagner a semblé admettre le ballet, ou plutôt, l'effet chorégraphique absolu, distinct, au moins en apparence, du drame passionnel, le seul important. Ce n'est point des Filles-Fleurs que nous entendons parler, car, en cette scène, d'ailleurs chantée d'un bout à l'autre, l'amoureuse évolution de valse lente exécutée par les Floramyes, leur fuite et leur réunion autour du héros, cette vive concentration rythmique qui s'opère à deux reprises et dont Parsifal est le foyer, sont des figurations immédiates de l'action ; c'est le charme qui agit, la séduction optique qui cherche à envelopper l'Innocent, à vaincre son ignorance et sa pureté. La bacchanale du Venusberg, au premier acte de *Tannhäuser* (avec un retour au troisième acte), est réellement le seul « ballet » wagnérien, pour user ici du terme accoutumé, tout impropre qu'il soit. On a pu même dire que Wagner avait voulu opposer, aux misérables conventions du ballet sur

(1) « Nous pensâmes qu'une simple élévation du bras ou un mouvement caractéristique de la main ou de la tête suffirait à exprimer les émotions de l'acteur. » (*Gesammelte Schriften*, t. X; *Ein Rückblick*, etc.). Cf. *Parsifal*, acte III, les lents détournements de tête de Kundry, ses gestes humbles et très simples, si sobrement indiqués, quelquefois à peine perceptibles, dans la scène qui précède la défaillance physique de Parsifal — et *die Walküre*, acte I, les gestes contenus, les échanges de regards de Siegmund et de Sieglinde.

(2) Cf. *Parsifal*, acte I, l'agression de Parsifal contre Kundry, — *Siegfried*, le rôle entier du jeune héros, — *Götterdämmerung*, le rôle de Brünnhilde dans la grande scène dramatique du 2e acte — *Tannhäuser*, le rôle de Tannhäuser, — etc., etc.

(3) « Nous tirâmes de la passion même du dialogue le changement de poses que nous cherchions ; nous avions observé que les accents les plus pathétiques de la fin d'une phrase donnaient lieu naturellement à un mouvement de la part du chanteur... Ce mouvement fait faire à l'acteur un pas en avant, et, en attendant la réponse, il tourne à demi le dos au public : l'autre acteur, en commençant sa réponse, fait aussi un pas en avant, et, sans être détourné du public, il se trouve face à face avec le premier. » (*Gesammelte Schriften*, t. X. *Ein Rückblick*, etc.)

nos scènes lyriques, la fougue et la beauté plastiques d'une chorégraphie vraiment animée, toujours expressive et pittoresque, pleine de vie, de libre passion, digne de l'antique joie dionysiaque (1). Mais il faut constater surtout que cette bacchanale n'est point un épisode arbitraire de l'œuvre. Elle en fait partie intimement, elle y joue un rôle actif : si Wagner l'a récrite, développée pour la scène, enrichie musicalement (1860-1861), c'est qu'il en a compris la nécessité. Il a porté à son maximum de puissance la volupté du Venusberg, pour rendre plus intense, plus décisif, le contraste de la montagne maudite et du monde béni de Dieu. Seule, cette page de son œuvre lui paraissait insuffisante ; il lui fallait la refaire, imposer quelque temps silence à la parole, — où l'intelligence, la liberté morale se révèlent,— et laisser les sens agir seuls, par la ligne voluptueuse, la couleur éclatante, le mouvement exalté jusqu'au délire, et par la musique, enveloppant, vivifiant, embrasant tout dans la furie de ses rythmes, l'ivresse haletante de ses sonorités (2). Il a créé ainsi, pour nos yeux, pour nos oreilles, pour toutes les réceptivités sensorielles de notre être, le royaume de la Volupté, l'univers du Plaisir. Il a voulu que nous en subissions le charme violent, et nous ne devons nous en éveiller qu'avec Tannhäuser — *zu viel, zu viel!* » —dans un regret soudain de la fraîcheur et de l'innocence des choses.

***

La musique est la vie intérieure du Drame. C'est elle

(1) M. Schuré a soutenu cette thèse, qui renferme certainement une part de vérité.

(2) L'appel des sirènes est presque uniquement musical : car les paroles, indistinctes pour l'auditeur, ne donnent à cet auditeur qu'une sensation, celle de la voix humaine, du timbre féminin, d'un soupir d'amour murmuré par des lèvres anonymes, soupir impersonnel, comme pâmé sur de languides harmonies.

Au point de vue général, il est certain que cette scène, tout irréalisable qu'el e soit selon nos vœux,— et selon le rêve de Wa-

qui exprime l'inexprimable, qui dit les âmes, qui se confond, en quelque sorte, avec le sentiment lui-même, avec l'émotion, la passion, dans leur naissance et dans leur développement. D'où l'accord intime qui doit exister entre le langage des sons et le langage des gestes, la coïncidence de la Mimique et de la Musique, qui, à elles deux, restituent en son entier, d'une façon intuitive, l'homme purement émotionnel (1). Cet accord, ce synchronisme des éléments optiques du Drame et de ses éléments musicaux, — son âme musicale, — dans leurs manifestations pour l'auditeur-spectateur, est une des principales beautés de la création wagnérienne. Réservant cette fois encore ce qui a trait à la décoration, nous ne parlerons que du geste, associé à la dynamique musicale de l'œuvre.

Nous avons observé que la Plastique si réaliste du du Drame wagnérien avait une harmonie d'art, un rythme, et qu'elle tendait ainsi vers la Musique. La musique toute-puissante fait ici un pas également considérable, et les deux arts se rejoignent, s'embrassent étroitement : la musique de Wagner est essentiellement mimique.

L'évocation de la plastique humaine, que Beethoven avait exceptionnellement atteinte aux frontières de la musique instrumentale, dans la *Symphonie en ut mineur*, la *Symphonie pastorale*, la *Symphonie en la* surtout, Wagner la réalise normalement sur le ferme terrain du Drame. Sa musique est encore de nature symphonique, ayant pour principe la variation continuelle, le développement de ses mélodies constitutives, mais elle n'est plus

gner, — a été restituée à Bayreuth (1891-1892) d'une manière aussi conforme que possible aux indications du maître, à part quelques manques de goût dans les costumes et les artifices scéniques (le vol des amours, par exemple).

(1) La mélodie vocale peut être comprise dans le mot « musique », en l'affirmation ci-dessus énoncée, pourvu que l'on y considère la parole comme uniquement expressive de l'émotion, du sentiment tout spontané.

astreinte aux architectures habituelles de la symphonie. Libre de par le fait de la Parole, capable ainsi de tout exprimer, de tout oser, elle n'a d'autre loi que la loi du Drame, loi qui se confond avec la sienne propre, qu'elle-même inspire et qui ne la gêne en rien. La musique prend, chez Wagner, une plasticité inconnue jusque-là, une indépendance dynamique complète. La voici prête pour le geste, pour le mouvement scénique du drame. Le musicien s'est affranchi en acceptant d'obéir au poète. Il a conquis son pouvoir par cette docilité volontaire, et ce qui paraît une servitude à quelques uns est au contraire l'affirmation, la condition d'une royauté (1).

D'autres musiciens, d'autres maîtres, avaient essayé, au théâtre, cette union de la musique et de la mimique, ou plutôt, ils avaient deviné par instant l'intime parenté de ces deux modes d'expression : le signe mimique et la langue musicale. Les exemples sont nombreux d'actions scéniques heureusement soulignées par des rythmes instrumentaux, même par des figures mélodiques ou des harmonies expressément cherchées à cette intention. Dans Gluck, Mozart, Weber, Beethoven, Berlioz, les citations seraient aisées, et, plus que personne, nous admirons ces créations géniales (2). Notons pourtant que ces rapprochements sont parfois d'ordre exclusivement imitatif ou pittoresque, et surtout qu'ils n'apparaissent point aux auteurs comme relevant d'une condition essentielle du drame musical.

(1) C'est le poète, seul « conscient », suivant le mot de Wagner, qui choisit et décide. Il est la clairvoyance, il est la volonté. Il éveille la musique, et, la soumettant à son désir, il la délivre réellement. Car la musique, principe d'émotion pure, est latente dans le sujet que le poète choisit ; pourvu que ce sujet soit d'action directement et profondément humaine, il est musical, et, d'avance, on peut le dire élaboré, suivant une autre expression de Wagner, « dans le sein maternel de la musique ».

(2) Outre les œuvres de ces maîtres authentiques, qui comptent parmi les plus grands de l'art, le répertoire ordinaire d'opéra abonde en fragments, de valeur diverse, où la musique s'efforce de correspondre au geste des personnages, au mouvement de l'action dramatique sur la scène.

Le texte poétique du drame et la plastique des rôles peuvent être considérés comme élaborés simultanément par Wagner. La plastique est donc antérieure, habituellement, à la réalisation musicale de l'œuvre. Elle est un des facteurs déterminants de cette œuvre.

Wagner est formel sur ce point. Entre plusieurs citations qui le démontrent, une seule nous suffira. Nous la donnons à méditer aux musiciens, à ceux du moins qui reconnaissent des droits arbitraires au compositeur en matière de drame lyrique.

«... Déjà, dans une répétition de *Tannhäuser* à Weimar, j'eus l'occasion de constater l'inobservation des indications scéniques par les interprètes et de leur en faire la remarque. Par exemple : si Elisabeth, au passage instrumental qui vient après le duo du deuxième acte entre elle et Tannhäuser, ne justifie pas scéniquement le retour ralenti du tendre motif de la clarinette en suivant du regard Tannhäuser qui traverse la cour du château (ainsi que la partition l'indique) et en le saluant d'un signe de tête; si au contraire elle se tient paresseusement sur le devant de la scène, sans autre occupation que d'attendre la fin de la musique, il en résulte que ce passage devient une insupportable longueur. Chaque mesure d'une œuvre musicale dramatique ne se peut justifier que si elle exprime quelque chose de l'action ou du caractère de celui qui agit. La réminiscence contenue dans le thème de la clarinette n'a pas été écrite pour elle-même, pour obtenir un certain effet musical, qu'Élisabeth devait au besoin accompagner d'un jeu de scène, mais le salut qu'Elisabeth adresse par signe à Tannhäuser est le point essentiel, celui que j'ai eu devant les yeux, et je n'ai choisi la réminiscence musicale que pour accompagner *cet acte* d'Elisabeth d'une façon qui y répondit bien (1). »

Donc, en ce rapport de la mimique et de la musique,

(1) Lettre de Richard Wagner à Liszt, datée de Zurich, 8 septembre 1850.

le geste est d'habitude l'antécédent, l'effet musical le conséquent. Mais tous deux dérivent d'une même source, tous deux sont des modalités expressives, par où se manifeste l'irréductible unité, l'homme intérieur, l'âme humaine, qui devient elle-même, — suivant une très légitime extension de langage, — l'âme du Drame vivant. Or, la musique apparaît plus libre, plus riche, plus profonde d'expression que le geste, capable d'une suggestion infiniment plus étendue et plus subtile. Comme elle a fait pour la parole, la musique rend à la plastique ce qu'elle a reçu d'elle, et le lui rend avec surabondance.

Le texte du poème, dit Richard Wagner, doit déterminer, principalement, la construction de la mélodie vocale. Cette mélodie, à l'exécution, en la synthèse animée de l'œuvre, donne à son tour au texte des nuances expressives nouvelles, une puissance de passion à laquelle il ne pouvait atteindre seul. Elle force l'interprète à l'accent juste, elle l'oblige à se servir, exactement comme l'auteur l'a voulu, d'un verbe nouveau, où la récitation dramatique se trouve singulièrement amplifiée, colorée, illuminée, dynamisée. De même, la plastique conçue par le poète a contribué à la détermination de la forme musicale ; mais cette forme, une fois réalisée, réengendre pour ainsi dire la plastique. L'effet est si intimement uni à la cause que son apparition évoque instantanément cette cause, la contraint d'apparaître ; on pourrait aller jusqu'à dire que la relation de cause à effet s'évanouit ici, et qu'il n'y a plus, dans les résultats obtenus, qu'une étroite corrélation entre deux ordres de phénomènes, dont l'un suppose constamment l'autre, quel que soit le processus choisi. A l'exécution, le dynamisme musical entraîne l'interprète, l'enthousiasme, — si cet interprète est tel que Wagner le souhaitait, — lui impose l'acte nécessaire, le geste naturel et vrai, au moment précis où ce geste doit se produire. Le souvenir d'une plastique vue peut s'effacer, s'altérer tout au moins, perdre de sa rigueur et de sa perfection ; mais la musique écrite est là, indé-

fectible, rythmée suivant une loi mathématique, une division exacte du temps, un développement précis des formes sonores. Ces formes revivent à la scène; elles suscitent la vie autour d'elles ; sur elles, l'interprète doit se régler instinctivement. C'est ainsi qu'à la représentation la musique évoque, suggère, recrée les mimiques prévues à l'origine par le poète-musicien, et les appelle, sur le théâtre, à la soudaine réalité de la vie (1).

La musique de Wagner est pleinement dynamique. Les formes musicales qui, pour le pur contrepointiste, sont de simples éléments de combinaison et de déduction, des « arabesques sonores », s'animent ici, se projettent en actions dramatiques. Cet impérieux éclat de cuivres, où le timbre puissant du trombone-contrebasse s'ajoute fréquemment à l'ordinaire trio des trombones, impose sa tenue comme un ordre, étend, pour l'affirmation du pouvoir, le bras redoutable de Wotan: c'est le geste même du dieu, du « père des armées », de qui la volonté va descendre, en rythmes autoritaires, sur le silence du monde. Cette fanfare brillante et large fait jaillir l'éclair de l'Invincible Epée, brandit Nothung pour la bataille. Cette forme canonique que prend le motif du « Jugement de Dieu », c'est le duel de Frédéric et de Lohengrin, l'attaque et la riposte, le fer suivant le fer, l'alternance serrée d'identiques efforts, la prompte marche du héros faisant reculer son ennemi. Ces traits brefs des cordes, ce staccato fiévreux des instruments à vent, précipitent l'âme de Siegmund aux résolutions vaillantes ; ce thème de l'épée, rapidement surgi, le fait bondir vers l'arbre où sommeille encore le glaive de victoire. Ce rythme soulève le bras d'Isolde, lui fait secouer l'écharpe, — appel d'amour vers Tristan invisible, — et sa fréquence s'accentue, et ses intervalles mélodiques s'augmentent, à mesure que l'instant approche, que le signal devient plus

(1) C'est une idée analogue qu'exprime M. Schuré dans *le Drame musical*, en disant que le jeu même de l'acteur est « préformé » en la musique de Wagner.

impatient. Le pas des chevaliers du Gral, rite militaire, hiératique pourtant, s'accorde au balancement des cloches au grave et fier mouvement des contrebasses. Ici, des traits ascendants mettent le personnage debout, le décident à l'action ; là, des syncopes rythment les halètements de sa poitrine, une tenue de cor immobilise son geste, commande à tout son être une attitude d'angoisse; plus loin, telle étrange harmonie dit le frisson intérieur qui le prend, appelle un mouvement presque imperceptible du buste, une contraction du visage, un soupir de la bouche entr'ouverte, un signe involontaire des mains. La puissance de la musique, sa vérité morale, si l'on peut dire, sont si grandes qu'elle contraint littéralement l'interprète à la juste plastique, pourvu qu'il sente cette musique et que le drame se joue en lui. Au premier acte des *Maîtres Chanteurs*, il est impossible d'énoncer l'approbation sentencieuse de Hans Sachs à la première strophe du chant de présentation que vient de dire Walther (« *Ein guter Meister!* ») sans effectuer instinctivement le hochement de tête qui la doit accompagner. Au premier acte de *la Walkyrie*, lorsque Sieglinde parle à Siegmund de l'épée enfoncée au cœur du frêne par le Vieillard inconnu, l'ascension du motif de Nothung et son aboutissement au mot « *dort* — là », sur le *mi* supérieur de la portée, oblige Sieglinde, — au moins autant que le sens précis du texte, — à étendre le bras, à désigner de la main la poignée du glaive qui troue l'écorce. Comment Parsifal ferait-il pour ne pas se lever de terre, dans les affres d'une inexprimable souffrance, après le baiser de Kundry lorsque, les thèmes de la faute et de la plainte, — la plainte du sacrifice expiatoire, rendu nécessaire par la compassion pour la faute, — se soulèvent eux-mêmes si douloureusement du mystère symphonique? Et comment ne tomberait-il pas à genoux, dans un irrésistible élan de foi, de charité, de repentir pour autrui, d'action morale vers la grâce et le salut, lorsque retentit ce puissant *crescendo* de trois notes, cette immense poussée sonore

vers le sublime cri de prière: « *Erlöser! Heiland! Herr der Huld!* »

Wagner, avec une maîtrise absolue, emploie la gamme entière des effets musicaux à suggérer la mimique sur la scène. Il sait en user avec la discrétion la plus exquise, et aussi avec toute la vigueur utile. Un calme *crescendo*, très fondu, sans modification formelle de l'effet,—simple accentuation de tendresse, insistance plus explicite de la passion, — souligne l'acte de Lohengrin faisant doucement approcher Elsa de la fenêtre ouverte sur le jardin nocturne, où les bosquets frémissent aux souffles embaumés de l'espace (1). Mais lorsque Siegfried lutte contre Fafner, ou que le héros blessé soulève son bouclier pour en écraser Hagen, ce n'est point trop des sonorités les plus mordantes, de la plus farouche convulsion des motifs caractéristiques.

Un atroce souvenir obsède l'âme de Kundry : la pécheresse croit voir le Sauveur au Calvaire; son œil devient fixe, se dilate d'épouvante; une respiration convulsive soulève sa poitrine, un spasme la saisit, ses lèvres se tordent pour le Rire de malédiction: « Je Le vis—Lui — — et — je ris! » La musique traduit tout cela, ou plutôt elle crée à nouveau tout cela, en déterminant le geste plus expressément que ne ferait la parole : les timbales roulent sourdement une note unique, avec une fixité pleine d'angoisse; un rythme halète, à contre-temps, indiqué par les bois; enfin, par déchirantes saccades, un dessin des violons, souligné par des harmonies affreusement douloureuses, terminé par un bref trait de flûte, bondit jusqu'au cri terrible : « *Ich lachte!* » sur lequel l'attitude se détend violemment, comme brisée par l'évocation soudaine de l'action maudite.

Dans la scène de la chambre nuptiale entre Lohengrin et Elsa, dans l'extatique mort d'Isolde, dans la progres-

(1) Ce jeu de scène, pour des raisons que je ne puis deviner, n'est presque jamais réalisé au théâtre.

sive justification de la Walkyrie en présence de son père irrité, dans la scène si magnifiquement plastique du réveil de Brünnhilde, l'évolution ascendante des motifs, les enchaînements harmoniques, les gradations de rythmes, de timbres et de sonorités correspondent étroitement aux changements d'attitudes, aux développements de la mimique, de façon à les rendre en quelque sorte inévitables.

Il est inutile de chercher plus longuement à dissocier par l'analyse, pour mieux montrer leurs rapports, des éléments aussi pleinement unis. Les faits sont là, nombreux, décisifs, préférables à toutes explications. Répétons-le, la symphonie de Wagner est en accord essentiel avec le geste, avec l'attitude, au point de devenir, à la représentation, génératrice de la plastique dynamique ou statique. Cette union, on ne saurait trop y insister, est un des signes d'art qui caractérisent le plus fortement l'œuvre du maître.

CHAPITRE VIII

LE DÉCOR

Par le peintre, le théâtre doit atteindre à sa complète vérité artistique.
(*L'Œuvre d'Art de l'Avenir.*)

Il existe une poésie du décor, un art très difficile et très noble que peu d'auteurs dramatiques, peu de metteurs en scène connaissent. A dire vrai, le dramaturge est rarement capable de concevoir avec décision le cadre pittoresque de son œuvre, l'exact milieu optique où elle doit prendre vie. Parfois il s'en fait une évocation confuse, irréelle, fantastique, que le machiniste et le peintre ne savent traduire. Plus ordinairement, il se borne à des indications sommaires, laissant aux praticiens le soin d'exécuter, d'agencer, de construire le décor à leur guise, au goût du jour, et le plus somptueusement possible.

Dès Eschyle, les spectacles dramatiques de la Grèce semblent avoir comporté un assez grand déploiement de mise en scène. La valeur du décor et l'ingéniosité de sa disposition paraissent augmenter dans le théâtre de Sophocle, d'Aristophane et d'Euripide. Il est déjà malaisé de comprendre une œuvre exceptionnelle, comme *Prométhée enchaîné*, sans un grand effet de décor ; des pièces comme *les Oiseaux, les Trachiniennes*, supposent l'organisation normale d'une mise en scène importante, des perspectives profondes, une science réelle de l'illusion théâtrale. Que la représentation fût simple dans son en-

semble, répartie en effets synthétiques très clairs, très massés, très saillants, cela est vraisemblable, étant données les grandes dimensions du théâtre; en tout cas, elle était d'un caractère artistique véritable. Nous connaissons, à n'en pas douter, le sens critique, très vif du public grec, et le luxe intelligent déployé dans les fêtes scéniques, fort supérieures aux solennités dramatiques qui nous sont proposées aujourd'hui.

Shakespeare s'efforce de beaucoup montrer aux regards; il a le désir de révéler l'âme de ses héros par la mimique, par la fréquence des rencontres en des milieux divers, — et c'est ici que le décor devrait intervenir, — où leurs passions s'exercent et se heurtent. Mais, s'il est maître de multiplier à sa fantaisie les personnages, les scènes, les circonstances extérieures, il ne peut réaliser de même les milieux en typiques décors. Au point de vue matériel, la grossièreté des mœurs théâtrales de l'époque, la pauvreté des moyens dont disposait l'entrepreneur de spectacles, l'ignorance technique des praticiens, la faiblesse du goût plastique et décoratif chez les Anglo-Saxons, la nature enfin des œuvres exécutées, — qui, celles de Marlowe presque autant que celles du grand Will, auraient exigé d'incessants changements de temps et de lieu, — tout s'opposait aux réalisations pittoresques tant soit peu sérieuses. La décoration, optiquement, se trouva bornée à quelques signes représentatifs, très abrégés, souvent conventionnels, parfois réduits à une brève explication, à une pancarte indicatrice exhibée sur la scène. Mais ce décor, que Shakespeare ne pouvait obtenir matériellement, — nos décorateurs les plus habiles ne sauraient davantage fixer aujourd'hui la mouvante vision du poète, et nous restituer le cadre intégral de son drame, — il le transporte tout entier dans sa poésie : il l'évoque par le plus vivant sursaut d'images, par ces phrases, ces vers, ces mots de génie qui suggèrent à notre pensée, avec la promptitude de l'éclair, un monde de couleurs et de formes, où toutes choses s'animent, s'agitent, dans la joie

ou l'épouvante, aux souffles déchaînés des passions humaines. *Macbeth, le Roi Lear, Roméo et Juliette, le Songe d'une nuit d'été, Richard III, la Tempête, Jules César, Hamlet,* ces œuvres ont leur décor en elles, splendide, souverain, absolu. Il vaudrait mieux cent fois nous les donner tout entières, sans changements à vue, avec de simples toiles de fond, avec la scène divisée en deux parties, et, au besoin, avec l'écriteau dont se contentaient les matelots de Londres, que nous en servir des adaptations tronquées, alourdies encore par de vaines prétentions aux décors pompeux et à la mise en scène luxueuse. Quand le vieux roi, errant sur la bruyère nocturne, défie l'orage en fureur, que nous importe l'imitation plus ou moins exacte de la pluie, du vent, du tonnerre? Faut-il voir marcher la forêt vers Dunsinane pour sentir que la mort plane sur la tête de l'assassin ? En quels précieux décors se berceront Ariel et Titania ? L'amoureux duo que soupirent la fille de Capulet et le jeune Montaigu n'a-t-il pas en lui la langueur des nuits italiennes, l'odeur grisante des orangers fleuris, la palpitation des étoiles aux profondeurs de l'azur, et le chant léger de l'alouette, annonçant la fin des tendres extases, le premier frisson du jour ?

Notre théâtre classique, fidèle aux unités de temps et de lieu, a été conçu pour un décor extrêmement sommaire, en quelque sorte neutre ; mais, phénomène intéressant, l'opéra et le ballet, à la même époque, commençaient de réclamer un grand déploiement de mise en scène et une machinerie très compliquée.

Aujourd'hui, le péril n'est pas en l'indigence de la décoration. Tout au contraire, la folie des « plantations » extravagantes, des architectures emphatiques, de la surcharge continuelle, — dans la couleur, la ligne, l'effet, — est passée à l'état de fléau. Le péril, c'est l'incompréhension ; c'est la richesse inintelligente du cadre imposé à l'œuvre : c'est l'accessoire étouffant le principal, les redondances et parfois les contre-sens de la mise en scène,

l'archéologie ambitieuse,— appliquée à tort et à travers, et par des ignorants ; c'est le sacrifice que l'on fait de la vérité de l'ensemble et de son harmonie à la stérile exactitude du détail. C'est le drame et l'opéra écrasés sous une forêt de portants, sous des hectares de toile peinte,et les idées soumises aux « trucs » dela machinerie. On tend à suppléer la mélodie par des projections lumineuses; des praticables doivent remplacer l'intérêt humain. Souvent même, l'habileté du décorateur et du costumier aboutit, somme toute, à de véritables laideurs artistiques !

Nous sommes en droit d'exiger, pour les œuvres dignes de respect et d'étude, une mise en scène, une décoration conformes au caractère de ces œuvres, d'une suffisante harmonie, d'une vraisemblance admissible. Si la richesse est souvent souhaitable, elle n'est pas toujours nécessaire. Nos décorateurs actuels, si adroits, ont encore bien des choses à apprendre, tant au point de vue de la couleur qu'à celui de la perspective, et nos metteurs en scène ignorent, pour la plupart, la façon de régler les mouvements d'une foule (1).

Nous demandons le maximum d'illusion réalisable, mais nous tenons surtout à la signification du décor,— en d'autres termes, à son harmonie avec l'œuvre qui doit y vivre. Pour assurer cet accord intime de la décoration et de la mise en scène avec le texte de la pièce, avec les intentions de l'écrivain, il faut que cet écrivain ne soit pas un vulgaire littérateur, mais qu'il ait conçu un drame de pleine humanité, associé à un milieu concret, à un groupement déterminé des êtres et des choses.

(1) Bien que la mise en scène wagnérienne, toute d'intelligence et de poésie naturelle, soit fort opposée à l'art minutieux des « Meininger », cet art a certaines qualités, et, en particulier, le mérite de prouver expérimentalement à nos praticiens qu'on pourrait aisément obtenir des impressions de vérité scénique bien supérieures à celles qu'ils ont coutume de juger irréprochables. Les efforts tentés à Paris, au Théâtre-Libre, ont également influencé, dans une mesure sensible, les directeurs de théâtres et leurs décorateurs.

Ainsi Wagner veut que la peinture collabore au drame : « Elle représentera le paysage, qui, vivant, sera comme le fond devant lequel se manifestera l'homme vivant. La scène, qui doit représenter l'image de la vie humaine, doit pouvoir contenir l'image de la nature pour la pleine compréhension de la vie dans laquelle l'homme se meut (1). »

***

Les idées décoratives de Wagner sont toujours d'une grande beauté. On doit reconnaître que son goût en matière de peinture, comme nous l'avons observé précédemment, ne paraît pas avoir été assez sûr, assez affiné pour diriger indéfectiblement celui des artistes qui ont travaillé sur ses indications ; mais comment exiger d'un homme, fût-ce du génie le plus vaste, l'universalité parfaite, absolue? Ce qu'il y a d'incontestable, c'est le sens poétique de Wagner dans la décoration; le poète répare les hésitations et même les erreurs du peintre, et, parmi des fautes inévitables, encore que très rares et dues principalement à la faiblesse des praticiens, arrive à de puissants résultats, à une synthèse d'impressions splendides (2).

Certains décors de Wagner, il est vrai, sont malaisément réalisables; la différence demeurera toujours énorme entre le tableau évoqué par notre imagination et la restitution scénique qui nous en sera offerte. Les profondeurs irisées du Venusberg, leurs nuages de roses vapeurs, le vol des amours épuisant leur carquois sur les couples enlacés, les voluptueuses visions qui succèdent à la ronde folle des bacchantes et des satyres ne seront jamais figurés, sans doute, que d'une façon très imparfaite. Nulle

(1) *L'Œuvre d'Art de l'Avenir* (*Das Kunstwerk der Zukunft*, dans les *Gesammelte Schriften*, t. III, p. 75).

(2) Parmi les rares ouvrages où il est question de la mise en scène et de la décoration wagnériennes, il faut citer celui de MM. Albert Soubies et Charles Malherbe, *l'Œuvre dramatique de Richard Wagner* (Paris, Fischbacher, 1886, in-18).

projection optique, nulle évolution dans la coulisse, réglée par le jeu des transparents et des lumières, n'a encore permis de représenter parfaitement la « Chèvauchée des Walkyries », le vol des vierges guerrières, cramponnées du poing à la crinière des chevaux. Peut-être, en ce dernier cas, serait-il prudent de solliciter l'imagination du spectateur, de laisser un peu plus dans le vague ou d'atténuer ce que l'on ne sait rendre précis et vraisemblable à la fois; peut-être, au contraire, le problème est-il moins radicalement insoluble qu'il ne le paraît... Quoi qu'il en soit, ces insuffisances de la réalisation décorative, Wagner les compense par la plénitude de la signification poétique. La danse des nymphes et des bacchantes, le vertige de leurs sauts, la fièvre de leurs gestes, s'amplifient aux rythmes instrumentaux, étrangement dynamiques, colorés jusqu'à l'éblouissement par le mordant éclat des timbres. La tempête où passent les Walkyries siffle en batterie aiguës, en traits obstinés, en trilles stridents; nous entendons bondir le galop des chevaux fantastiques; les apparitions successives des Filles farouches, casquées d'acier, cuirassées d'argent, en de blêmes lueurs d'éclairs, — tandis que l'appel des batailles, s'élevant du roc noir, salue frénétiquement les nouvelles arrivées, — soulèvent la houle grondante de l'orchestre, déchaînent la rauque fanfare des cors, la sonnerie métallique des trompettes, la tonnante clameur des trombones.

Ce reflet du décor dans la musique, et, inversement, cette suggestion du décor par la musique, Wagner les pratique avec une force et une mesure merveilleuses. Le premier prélude de *la Walkyrie* décrit un orage dans la nuit, sur les bois où fuit Siegmund sans armes. Au lever du rideau, le Wälsung entre dans la demeure de Hunding, et se laisse choir, épuisé, devant l'âtre. Au point de vue de la décoration, il a suffi de quelques éclairs lointains, dont la lueur emplit par instants l'obscure maison déserte, pour achever de fixer la signification du prélude. L'orage du *Rheingold*, où les nuées s'amoncellent

graduellement, effaçant le décor sous leurs couches de plus en plus obscures, et qui se termine par le jaillissement de la foudre, au coup de marteau de Donner, est d'une très belle impression scénique : la progression de l'effet optique y coïncide rigoureusement avec celle de l'effet musical (1). Si l'arc-en-ciel qui se dégage des brumes après l'éclair était figuré plus heureusement, — ce qui ne serait pas fort difficile à obtenir, — il n'y aurait nulle critique à formuler sur ce spectacle vraiment superbe.

Un exemple plus universellement admiré nous est fourni par « l'Incantation du Feu », et se répète, en un certain sens, dans « la Traversée du Feu » par Siegfried. Notons que Wagner, qui s'occupait de toutes les questions matérielles, a soin de déchaîner les puissances de l'orchestre au moment où le machiniste doit ouvrir l'échappement de la vapeur destinée à figurer les nuages enflammés du magique incendie ; ainsi le sifflement des jets est en partie couvert; l'excès de bruit se fond dans la sonorité musicale, qui fuse et siffle, elle aussi, à sa manière, et le poète assure par là à l'effet décoratif un caractère saisissant de miracle artistique.

Ce poète de la décoration, cet inventeur du *Feuerzauber*, imagine le lever du jour de *Lohengrin*, au deuxième acte, avec de lents et clairs appels de trompettes qui se répondent, et la diane héroïque du troisième acte, pleine d'étincelantes fanfares, avec ses arrivées de comtes et de barons, ses piétinements de chevaux, ses hommes d'armes hérissant la rive du fleuve de lances et de bannières. Les décors les plus simples s'enrichissent de pénétrantes significations par la manière dont ils sont traités, dont ils apparaissent dans le poème dramatique. Tannhäuser, en sa révolte contre les voluptés du Venusberg, a poussé le cri : « Mon salut repose en Marie ! » La nuit se fait sur la scène, exprimant, — au point de vue poétique, —

(1) Cet effet de décor était admirablement réglé à Bayreuth en 1876; je l'ai vu dans des conditions remarquables à Munich, en 1884 et en 1886.

l'effacement de l'éclat menteur, le monde de ténèbres que dissimulaient les splendeurs maudites, et, — au point de vue pratique, — cachant, atténuant du moins beaucoup aux regards la manœuvre des décors dans le changement rapide qui s'opère. Voici, avec le brusque retour de la clarté, le val au pied de la Wartburg, la verdure des prairies, les bois moutonnant au loin sur les collines de la Thuringe. Un pâtre chante, des sons de cloches très doux, très lointains, semblent venir d'Eisenach. C'est le matin, le printemps, l'innocence des choses, baignant de pureté l'âme pécheresse de Tannhäuser. Or, ce même site, nous le retrouverons, identiquement, au début du troisième acte. Nous y verrons Wolfram, errant parmi les roches où s'asseyait le pâtre. Elisabeth, prosternée en la blancheur de ses voiles, attend le passage des pèlerins. Là-haut, sur la cime de la montagne, les murailles de la Wartburg s'élèvent comme naguère, inébranlables et pures. Mais ce n'est plus le matin, ce n'est plus le printemps : l'automne a jauni les feuillages, et, tandis que s'éloigne le cortège des pèlerins, la lueur du couchant dore les créneaux des tours, et la tristesse du soir descend sur la vallée.

Le décor du vaisseau, au premier acte de *Tristan*, celui de l'esplanade ruinée de Kareol, au troisième acte, sont grands et beaux, d'une très impressionnante simplicité, et l'horizon de la mer impassible, qui obsède le regard et la pensée, — au troisième acte surtout, — est d'une intense suggestion poétique (1). Malgré quelques défectuosités de détail, le *Zauberschloss* de Klingsor, au deuxième acte de *Parsifal*, décor où prédomine si vivement la ligne brisée (2), est d'une valeur exceptionnelle. Quant

(1) Peu d'auteurs ont essayé jusqu'ici de faire concourir expressément le décor à la signification intime de l'œuvre. Je dois citer pourtant, en la jeune école actuelle, M. Jean Jullien. Il a obtenu un grand effet dans *la Mer* (1891), effet très intéressant au point de vue de l'idée renfermée en sa pièce, par la simplicité et la fixité d'un même décor, dominant les trois actes de l'œuvre.

(2) Cf. Pierre et Charles Bonnier : *Documents de critique expéri-*

au jardin des Filles-Fleurs, bien qu'il ait soulevé de dures critiques, il nous semble à maints égards fort remarquable. Sans doute, il s'y trouve des associations de tons maladroites, et les formes y sont plus confuses peut-être que véritablement luxuriantes, mais ces défauts semblent davantage imputables au peintre qu'à Wagner. Ce que Wagner a indiqué, ce que le peintre a parfaitement traduit, c'est le caractère monstrueux, innaturel, — «*unnatürlich* », — de ces fleurs de sortilège, aux parfums violents, aux étamines géantes, aux corolles démesurées, où rien ne rappelle la pure beauté des créations divines. Ce jardin de Klingsor, c'est bien le jardin du Péché, l'anormal travestissement des floraisons innocentes. Il est éclatant, bariolé de pourpres étranges, de verts exaspérés, de bleus mordants, d'ors insolites; formidablement artificiel, il apparaît comme un blasphème contre l'éternelle harmonie de la nature. Le Temple, aux deux tableaux religieux de *Parsifal*, est un décor merveilleusement compris; sa majestueuse simplicité, sa très sobre richesse, son étonnant effet de hauteur, la beauté de ses lignes courbes, largement ordonnées, imposant leur sereine, et perfection à tout l'ensemble (1), les erreurs savamment voulues de la perspective, le font immense aux regards et d'un très beau caractère esthétique.

La scène de la forge, au premier acte de *Siegfried*, est extrêmement bien réglée. La Forêt, au deuxième acte, est conçue d'une façon beaucoup moins romantique que la plupart de celles que l'on voit au théâtre. Le tableau final de la *Götterdämmerung* a sans doute le défaut d'être à peu près irréalisable, si l'on considère strictement son programme scénique : il y faudrait une scène triple en étendue des plus grandes, des ressources de machinerie, de décoration et de figuration qu'aucun théâtre existant

mentale : Parsifal. Paris, 1888, in-8 (tirage à part, extrait de la *Revue Wagnérienne*, 3e année, 1887).

(1) Cf. Pierre et Charles Bonnier : *Documents de critique expérimentale : Parisfal*.

ne possède. Mais l'idée en est si belle, la composition décorative et dramatique si grandiose, que les approximations les plus simples, les moins complètes, pourvu qu'elles soient intelligentes, pondérées, respectueuses du texte, en suggèrent la terrifiante impression (1). L'apparition des Filles du Rhin à Siegfried (*Götterdämmerung*, acte III, scène I), est un délicieux effet figuratif, d'ailleurs très grossièrement et infidèlement rendu sur le grand nombre des scènes allemandes. Pour la première scène du *Rheingold*, où les trois Filles s'ébattent dans les transparences vertes du fleuve, c'est une pure idée de génie. Il faut ajouter qu'après Bayreuth, Munich et Leipzig sont jusqu'à présent les seules villes où on l'ait artistiquement réalisée, c'est-à-dire en conformité avec les indications précises de Wagner. L'impossible est devenu aisé : on croit vraiment, sans peine, à l'existence de ce monde mystérieux où le fluide cristal des eaux laisse passer la mélodieuse parole, et s'atténue, se raréfie, s'évapore, au profond des abîmes, en brumes liquides, en humides nuées presque impalpables. L'Éveil de l'Or, aux premiers rayons de l'aube, en ces eaux de miracle, est un spectacle décoratif de la poésie la plus heureuse, de l'éclat le plus vibrant, qu'animent toutes les magies de la musique.

On peut discuter les béliers de Fricka, même le combat de Siegfried contre Fafner, et reconnaître l'extrême difficulté, en de telles occurrences, d'éviter un aspect puéril et gauche de la réalisation. Peut-être Wagner a-t-il voulu montrer trop de choses au spectateur... Qui sait pourtant si, sur ce point comme sur tant d'autres, l'art de la décoration et de la mise en scène ne fera pas assez de progrès pour nous donner un Fafner plausible, pour remplir, à certains égards du moins, le programme indi-

(1) Dans les théâtres allemands, en majorité du moins, on esquive les grandes difficultés scéniques de cette page sublime ; il est vrai qu'on l'agrémente souvent, par compensation, d'innovations ridicules, comme la présence d'un beau soleil couchant, bien jaune, sur la toile de fond...

qué par Wagner? En tout cas, la beauté de la conception poétique et la puissance de la symphonie compensent toujours, dans une large mesure, les insuffisances apparentes ou réelles que nous avons signalées (1).



Les lignes du décor, les grands aspects de la mise en scène, les gammes principales des couleurs, le jeu de la lumière surtout ont un sens important dans la décoration wagnérienne. Nous avons parlé de cette signification, incidemment, aux pages précédentes. Voici des considérations très justes de MM. Pierre et Charles Bonnier sur le fond même de la question, en prenant *Parsifal* pour exemple (2):

« Le décor est, certainement, ce qui frappe immédiatement les yeux. — Il était réservé à Wagner de faire entrer le décor dans la mimique, c'est-à-dire d'en faire une chose vivante.

« Il représente le milieu; et, en particulier, dans *Parsifal*, où le milieu aura plusieurs fois à intervenir, nous pouvons lui reconnaître une forme statique et une forme dynamique...

« Le décor agit par son éclairage, les principales directions de ses lignes, les quantités et les qualités de ses couleurs, ses états et ses mouvements. Il y a dans *Parsifal* deux grands tableaux par acte, et plusieurs modifications lentes ou instantanées. Celles-ci pendant l'acte des enchantements. Dans les tableaux fixes, la lumière seule se modifie, soit dans l'élévation du Gral, au premier et

(1) Le cheval de Brünnhilde, dans *la Walkyrie* et *le Crépuscule des dieux*, complète d'une façon très pittoresque et très significative l'effet scénique. A la dernière scène de la Tétralogie, il est absolument indispensable. Je dois dire que Mme Vogl, du théâtre de Munich, est la seule cantatrice que j'aie vue se conformer aux indications du texte, chevaucher Grane et le pousser au galop vers le bûcher de Siegfried.

(2) *Documents de critique expérimentale : Parsifal* (pp. 24 et suivantes).

au troisième acte, soit dans la radieuse intervention de la prairie...

« Dans le premier tableau, c'est la douceur de la lumière tranquille et un peu crue du matin, la sérénité du lac que l'on devine derrière un premier plan touffu à gauche... Les lignes horizontales et verticales se contrebalancent dans leur effet, et le premier plan, accidenté, sombre, projette en arrière toute la paix lumineuse du lac... Puis le décor se déplace de gauche à droite...

« La lumière se fait et dessine peu à peu les lignes caractéristiques de l'architecture du temple... Les verticales sont représentées par les colonnades et par l'axe de la pyramide (1) que formeront à la fin de l'acte le cercle des chevaliers prosternés à la base, les servants et les porteurs au pied de la table, et, au sommet, Amfortas élevant verticalement la coupe, le tout éclairé par le cône lumineux dont le sommet est au delà de la coupole. Les courbes ont toutes pour axe la verticale passant par l'endroit qu'occupera le Gral...

« Le jardin [au deuxième acte], pendant le dialogue, semble les écouter [Parsifal et Kundry] et envelopper Parsifal de sa chaude étreinte; les divers plans de fleurs et de feuillages colorés, déjà transparents, semblent se rapprocher et s'éloigner les uns des autres, glissant doucement et toujours, et produire comme une aspiration irrésistible, une fascination autour de Kundry étendue... Et Parsifal est enveloppé dans cette involution, cette constriction du milieu brillant et chaudement coloré qui ne se dissipera que quand le charme cessera d'opérer...

« Au troisième acte, le premier plan très sombre forme une sorte de grand cadre rectangulaire pour la prairie lumineuse au dernier plan... Comme au premier tableau, les lignes verticales et horizontales se contrebalancent,

(1) Il serait plus exact de dire « le cône » au lieu de « la pyramide », et « l'autel » au lieu de « la table », qui est entourée précisément par les chevaliers.

sauf en certains moments d'élévation solennelle et pieuse, quand Parsifal s'agenouille devant la lance, quand Kundry, debout, profile son ombre noire sur le fond, et, plus tard, quand les trois silhouettes de Parsifal et Gurnemanz, puis de Kundry, s'avancent lentement, toutes sombres devant le rayonnement passionnément vif de la prairie illuminée de soleil, d'où monte comme une hymne de couleurs, de lumières douces et resplendissantes à la fois... »

Dans la dernière scène, il est utile d'observer que le cercueil de Titurel est en quelque sorte le centre optique de la scène pour l'attention du spectateur, jusqu'au moment où entre Parsifal. Le centre devient alors un instant le fer brillant de la Lance, qui étincelle d'une clarté rouge, puis c'est définitivement le Calice. Une belle symétrie existe d'ailleurs entre tous ces points essentiels, le cercueil, le fer de la Lance, le Gral, la Colombe apparue sous la voûte; ils s'échelonnent dans le plan diamétral principal de la scène.

Quant au jeu de la lumière, il est si actif, d'une signification si frappante, que l'ombre et la clarté sont des moyens d'expression morale, presque des personnages. Ces phénomènes se manifestent avec une admirable intensité dans *Parsifal* et dans plusieurs autres drames du maître, notamment au troisième acte de *Tannhäuser*.



L'optique de la décoration wagnérienne a des rapports qu'on ne peut négliger avec la construction et l'aménagement du théâtre où elle doit s'offrir aux regards. L'unification des places, disposées toutes sur des gradins (1), face à la scène, l'invisibilité de l'orchestre, l'obscurité dans la salle, la suppression de la rampe ou plutôt sa neutralisation par un éclairage sur herses excellemment

(1) Hors une seule rangée de loges et une galerie unique, au fond de la salle, tout en haut.

réglé, sont connues de tous ceux qui ont visité le théâtre de Bayreuth, ou qui en ont lu une exacte description. Plus de souffleur, plus de gesticulations du chef d'orchestre apparentes aux regards, plus d'archets s'agitant, plus de prosaïques détails de l'exécution matérielle. Les divers assistants sont placés dans des conditions presque égales, comparables du moins; ils voient tout et entendent tout. Mais, à ces principes généraux, des dispositions particulières s'ajoutent, que nous résumerons très brièvement ici.

Le rideau s'ouvre par le milieu ; les pans s'écartent en se relevant, ce qui est d'une symétrie heureuse, et surtout permet de voir immédiatement le décor par sa région centrale et sur toute sa hauteur. Il se referme par le mouvement inverse, qui présente des avantages analogues. Tout est calculé pour faire paraître la scène plus profonde, plus vaste, pour reculer la toile de fond, amplifier les déplacements des personnages, prêter même à ces personnages l'apparence d'une taille plus haute, d'une importance optique plus grande. Pour cela, il fallait tromper le spectateur sur la distance qui le sépare du plan moyen de la scène, et, par suite, des acteurs : l'obscurité y contribue, laissant la scène seule lumineuse, — région dont le regard ne peut se détacher, et qui éclate dans l'ombre du théâtre. D'ailleurs, cette obscurité et la pente sensible des gradins s'opposent à une appréciation exacte des distances. La scène étant vue de toutes les places suivant une perspective légèrement « cavalière », — pour prendre le mot technique, — ses dimensions souffrent d'un raccourci moindre que si les gradins étaient sur plan horizontal. L'existence du proscenium, celle surtout du toit qui recouvre la fosse de l'orchestre; — toit courbé en segment de tore et que le regard remonte en quelque façon suivant tout l'arc de cercle générateur, — donnent l'illusion d'un recul considérable de la région moyenne où agissent les personnages. Enfin, la convergence des lignes perspectives est rapprochée du spec-

tateur par la disposition des travées rectangulaires latérales, grands ressauts à colonnes géminées, couronnés d'architraves, qui s'échelonnent « comme autant de diaphragmes » (1) aux parois de la salle. Il résulte de leur graduation de largeur que « le point principal de faîte » semble en avant de l'horizon véritable, horizon que le spectateur ne voit sans doute pas, mais que l'habitude optique impose cependant à son œil.

Pour les changements de décor, Wagner a plusieurs fois employé le rideau de nuages, mobile dans le sens vertical, emploi qui s'est généralisé depuis. L'effet en est très réussi dans le *Rheingold*, *Siegfried*, la *Götterdämmerung*.

Dans *Parsifal*, Wagner a voulu inaugurer un mode de changement en plus étroite harmonie avec les exigences du poème, et donnant aux yeux une illusion plus grande. Le mouvement vertical du décor est devenu le mouvement horizontal.

On n'arrive point au Gral par les voies ordinaires ; il faut qu'une sorte de miracle y conduise le prédestiné, lui aplanisse les difficultés de la route, à son insu, d'une manière assez manifestement surnaturelle pour qu'il y reconnaisse l'œuvre de la Grâce et l'appel du Seigneur. « J'ai à peine fait quelques pas, dit Parsifal, et il me semble que je suis déjà loin. — Tu le vois, mon fils, répond Gurnemanz, ici le temps se change en l'espace. » Durant ce court dialogue, le décor s'est ébranlé : il glisse, avec des vitesses inégales pour les différents plans, mais graduées avec soin ; les arbres de la forêt défilent, des rochers approchent, cependant que Parsifal et Gurnemanz marchent tous deux à pas lents, en sens inverse du décor, et bientôt diparaissent. Les rocs s'entassent, s'escarpent en montagnes ténébreuses ; l'obscurité envahit peu à peu la scène ; dans le déroulement du confus paysage,

(1) Pierre et Charles Bonnier : *Documents de critique expérimentale : Parsifal*.

on entrevoit des cryptes, des galeries souterraines; une architecture s'ébauche en ce chaos, des piliers surgissent, des retombées de voûtes se dessinent dans l'ombre épaisse, et c'est le temple enfin qui se dégage, sombre encore, puis progressivement éclairé. Une transformation analogue, mais effectuée en sens contraire, s'opère au troisième acte, lorsque Parsifal, consacré roi, marche à la Gralsburg pour l'accomplissement de sa mission. Au simple point de vue optique, ces deux effets sont très impressionnants; mais leur beauté supérieure réside dans l'intervention de la musique. Grâce à la suggestion musicale, à la dynamique toute-puissante de la symphonie, nous voyons autre chose en ces transformations qu'un simple déplacement de décors; nous sentons les milieux se mouvoir autour de nous et les idées en nous. Les atmosphères morales se modifient; nous allons vers le temple de douleur et de pardon, où se doit réaliser le merveilleux sacrifice, où la plainte d'Amfortas se mêle à l'infinie tristesse du Sauveur, aux rythmes lugubres qui célèbrent les funérailles de Titurel. Le décor est dans l'orchestre non moins que sur la scène.

C'est là, répétons-le, en ce retentissement de la musique dans le décor et la mise en scène, le trait distinctif de cet art optique de Wagner. Que nous assistions à l'arrivée de Lohengrin avec ses mouvements de foule, si bien reproduits dans l'agitation du double chœur, tandis que s'avance le motif du Chevalier au cygne, imperturbablement lumineux et fort; qu'il s'agisse du *Feuerzauber* de la *Walküre*, du *Waldweben* de *Siegfried*, de la *Verwandlung* de *Parsifal*, l'intime union de l'effet décoratif et scénique et de la symphonie s'impose au spectateur. La musique n'est point ici descriptive, au sens ordinaire du mot, car elle ne cherche nullement à suppléer, par le moyen d'un titre ou d'un programme, l'illusion matérielle que doivent donner la mise en scène et le décor. Elle ne demande aucun effort à l'imagination de l'auditeur, car tout l'extérieur de l'œuvre la détermine, précise

la valeur pittoresque des harmonies et des motifs, leur accorde une signification presque concrète, mais seulement d'une manière immédiate, tout intuitive. Bien mieux, cette musique, qui ne sait exprimer, en réalité, que l'humanité pure, le sentiment, l'être intérieur de l'homme, répand ainsi dans la nature impassible l'émotion du drame moral, et c'est de notre âme même que vont désormais vivre les choses.

CHAPITRE IX

L'HISTOIRE ET LA LÉGENDE

O ma lointaine Epouse, ô mon Epouse bien-aimée.
(*Wieland le Forgeron.*)

L'âme humaine est l'inépuisable source de l'émotion artistique. La Poésie y voit son principe et sa fin, la Musique y reconnaît son domaine propre, le lieu de sa puissance et de sa liberté. Richard Wagner, qui fut un grand poète et un grand musicien, a cru obtenir par le Drame une restitution plus réelle, plus intégrale de la vie, — l'âme en contact avec le monde extérieur, — que par chacun des arts distincts qui peuvent concourir à cette synthèse. Or, un problème se posait, dont il n'a point immédiatement trouvé la solution : quelle nature de sujets convient le mieux à cette œuvre nouvelle, purement expressive d'humanité, — le drame musical (1)?

Les sujets historiques sont-ils les thèmes par excellence à l'intervention de la Musique, à son intime union avec la Poésie, ou bien la Légende doit-elle être préférée? En son premier ouvrage, *les Fées*, Wagner, guidé

(1) Je rappelle que ces mots « drame musical » ne signifient nullement ici « drame mis en musique » (*Musik Drama*). Si j'emploie cette expression, bien que Wagner l'ait taxée tout le premier d'inexactitude, c'est que l'habitude de l'appliquer aux ouvrages de Wagner lui a donné un certain sens conventionnel à peu près acceptable, et que d'ailleurs la terminologie française n'en renferme pas de meilleure. En allemand, le terme *Wort-Tondrama* est celui qui exprime le mieux l'idée de Wagner.

par un remarquable instinct de poète, choisit un sujet de caractère fantastique, que lui fournissait une pièce de Carlo Gozzi, *la Donna Serpente* (1). Il ne s'agit pas de prêter à ce motif de drame une valeur qu'il n'a point, mais, sous la fable puérile, une idée transparaît, qui inspira la primitive légende indienne (2), et qui, plus tard, s'épanouira dans *Lohengrin* : c'est l'idée de la question interdite, symbole de la confiance nécessaire, la condition et le gage de l'amour.

Voici le sujet des *Fées*, résumé aussi brièvement que possible (3). Le prince Arindal est amoureux de la fée Ada; celle-ci agrée son amour, après avoir exigé de lui le serment de ne pas demander, huit années durant, qui elle est ni d'où elle vient. Arindal et Ada vivent en un château merveilleux ; deux enfants naissent de leur union. Mais le prince manque à sa promesse, la fée disparaît. Il se retrouve dans un désert sauvage; pour expier sa faute, il devra subir des épreuves longues et difficiles, et, quelque dure que soit la pénitence, ne pas maudire la fée qui la lui impose. Il commence donc de souffrir en ses intérêts, en sa gloire, en ses tendresses. Ada jette les deux enfants d'Arindal dans une fournaise magique ; elle conduit une armée ennemie jusqu'à la capitale du royaume : c'est la défaite, la honte et la dévastation... L'épreuve est trop douloureuse : Arindal se révolte, maudit la fée. Celle-ci lui révèle alors qu'il vient de la perdre pour toujours ; elle lui rend ses enfants sains et saufs, elle lui montre ses troupes victorieuses : « Tu as manqué de patienee et de confiance une seconde fois; tes malheurs étaient des illusions ; captif des apparences, tu n'as pas cru en moi. Ta fidélité inébranlable aurait été ma délivrance; à présent, la loi des Génies me

(1) Représentée à Venise, en octobre 1762.
(2) Les amours d'Ourvasi et de Pourourava.
(3) Le lecteur trouvera l'analyse de la fable qu'avait imaginée Gozzi, et les détails du poème dramatique de Wagner, dans l'intéressant ouvrage de MM. Albert Soubies et Charles Malherbe, *Mélanges sur Richard Wagner* (Paris, Fischbacher, 1892, in-16).

condamne à devenir une froide statue, et mon esclavage durera un siècle entier. » Arindal sent s'égarer sa raison, mais deux autres fées, Farzana et Zémira, relèvent son courage : il se voue avec ardeur à la réparation de son double crime. Il déjoue les sortilèges et les illusions : conduit par Groma, le génie bienfaisant de sa race, il arrive jusqu'à la statue, la femme de pierre qui fut sa bien-aimée. Cette fois, la passion triomphe, la statue s'anime aux accents enflammés d'Arindal : délivrée par la puissance de ce chant d'amour, Ada se donne de nouveau à l'homme qui a su la reconquérir. Pour cette union, jadis, elle avait consenti à vivre sur la terre, renonçant à ses prérogatives de fée ; miracle touchant : l'immortalité qu'elle acceptait de perdre, Arindal la reçoit pour récompense. L'amant et l'amante sont réunis à jamais.

Dès le premier de ses ouvrages (1), Wagner a donc fait preuve d'un goût décidé pour la Légende, et, ce qui n'est pas moins important, d'une aptitude singulière à découvrir le sens général d'un mythe sous les déformations et les travestissements que ce mythe a subis. Mais il n'était pas encore conscient de sa voie : *la Défense d'aimer* (*Das Liebesverbot*) marque, passagèrement, une tendance inverse : l'imitation directe de Shakespeare, le bouillonnement aussi d'une imagination très ardente, se traduisent en ce drame étrange, plein de mouvement, d'agitation, de contrastes énergiques (un peu arbitraires pourtant), et qui se passe en un milieu historiquement et géographiquement déterminé. C'est une fantaisie sans doute, mais très précise, avec des intentions de couleur

(1) On ne tient pas compte ici de l'esquisse de l'opéra intitulé *la Noce*, du scénario écrit lors des premiers enthousiasmes dramatiques de l'adolescence (dans lequel le jeune Wagner faisait mourir quarante-deux personnages), et des ébauches de tragédies modelées sur le type grec. Au sujet de ces diverses esquisses, voir l'*Autobiographische Skizze*, dans les *Gesammelte Schriften* (t. I), ou dans la traduction de M. Camille Benoît (R. WAGNER : *Souvenirs*).

locale, s'essayant à caractériser un pays, une date, l'antagonisme moral de deux races.

Avec *Rienzi* et *le Vaisseau-Fantôme*, l'oscillation de l'esprit de Wagner entre deux natures de sujets s'accuse au plus haut point. Les réalisations des deux œuvres se suivent de très près, et la conception du *Vaisseau-Fantôme* est contemporaine de la composition musicale de *Rienzi* (1). Tandis que le poète-musicien s'efforce d'écrire un grand opéra, un drame musical historique, l'idée d'un sujet purement légendaire se présente à ses yeux, avec une force extrême, presque trop grande pour l'état de crise artistique où il se trouve. De tous les drames de Wagner, *Rienzi* est le plus concret d'apparence, le plus étroitement déterminé par le milieu, les dates, les noms et les actes des personnages ; *le Vaisseau-Fantôme* est la mise en scène d'une légende, toute de sentiment, de signification et de symbole humains. Malgré les inégalités de la réalisation poétique et musicale, qui retarde, en bien des pages, sur l'audace de la conception dramatique, ce premier drame foncièrement légendaire est aussi absolu, en un sens, qu'aucun de ceux qui l'ont suivi.

L'esquisse d'un drame nettement historique, *la Sarrazine* (*Die Saracenin*), vient se placer ici ; mais Wagner est vite obsédé par deux sujets nouveaux, qu'il lui faut réaliser coûte que coûte, et qui représentent une conciliation de principes distincts : *Lohengrin* et *Tannhäuser*. La lé-

(1) Wagner avait écrit *les Fées* en 1833 (il avait alors vingt ans); il commença la composition de *la Défense d'aimer* pendant l'été de 1834. Le poème de Rienzi fut écrit dans l'été de 1838, et la composition musicale entreprise dans l'automne de cette même année. Dans l'été de 1839, alors que les deux premiers actes de *Rienzi* venaient à peine d'être achevés, eut lieu le voyage à Londres, et la légende du *Hollandais errant*, déjà connue de Wagner, revêtit à ses yeux un caractère si intense qu'il esquissa un « canevas » de sujet, tout en continuant la musique de *Rienzi*. Le poème du *Vaisseau-Fantôme* fut terminé et la musique fut écrite en sept semaines (sauf l'ouverture), immédiatement après l'achèvement de *Rienzi*, accepté peu après au théâtre de Dresde.

gende s'y épanouit magnifiquement en un cadre historique. Or, ces éléments historiques sont mis à la scène par le poète avec une intelligente liberté; l'Histoire n'intervient, à dire vrai, que dans la mesure où elle coïncide avec la tradition. Et le recul de la date, sa demi-indécision, la séduction mystérieuse des sujets, la foi religieuse profonde qui est la vie morale des époques choisies par le dramaturge, l'action divine opérant sur les âmes et imprégnant même les choses, tous ces facteurs assurent l'harmonie artistique de deux ordres d'idées en apparence contradictoires. Cette alliance est si belle, d'un équilibre si parfait en son ensemble, qu'on peut y voir une des plus riches conquêtes de Wagner, une forme très heureuse, très capable d'émouvoir et de charmer (1).

Mais Wagner ne pouvait s'en tenir là. Il ne trouvait pas en cette conception, toute riche qu'elle fût, une solution, complète à son gré, au problème du drame musical. Traiter ainsi le sujet humain du drame, c'était obtenir, entre la poésie, — sans laquelle l'action précise est inintelligible à l'auditeur, — et la musique, la langue intuitive des âmes, une juxtaposition plutôt qu'une fusion. Du moins la fusion absolue, l'unité foncière, l'identité, n'étaient obtenues, aux plus admirables pages de ces œuvres, que par l'instinct génial, l'inconsciente divination du musicien-poète. Il fallait écrire maintenant des œuvres où le sujet psychologique, l'action passionnelle, dominât tellement les contingences extérieures, fût à tel point le seul moteur du drame, que la poésie pût faire

(1) Nous disons « en son ensemble », car, dans *Lohengrin,* il y a tel fait scénique où la brusque intervention de l'élément surnaturel n'a pas le caractère d'intime nécessité que Wagner sait lui donner presque toujours. Le miracle du cygne disparaissant tout à coup et changé en un jeune prince, Gottfried, le frère d'Elsa, — que l'on avait cru mort, — peut à bon droit soulever des critiques.
Quant à cette conception wagnérienne, elle est la réalisation *dramatique,* vivante et consciente, par un génie créateur, de formes ébauchées en leurs textes d'opéras par un grand nombre de librettistes.

un nouveau pas vers la musique, devenir l'expression parlée des sentiments exclusivement humains, se libérer des entraves que le détail historique, l'exactitude matérielle des événements mis en scène, la vraisemblance étroite de tout ce que l'on doit montrer ou dire, imposent ordinairement aux dramaturges.

Le moment approche des grands écrits théoriques, où Wagner se contraint lui-même à formuler ses propres idées, énonce les termes du problème, les conditions de la solution possible, compare entre eux et discute les efforts des artistes précédents... Une fois encore, à la veille de la crise salutaire, il hésite entre l'Histoire et la Légende. Il ne tente plus de les réconcilier, mais il reconnaît que la musique s'accommode excellemment du Mythe, et que le drame plus matériel, plus limité de l'Histoire ne gagne pas à l'intervention de la symphonie. Simultanément, il s'essaye à deux formes opposées, le drame récité, dépourvu de musique — *Frédéric Barberousse* — et l'œuvre de poésie musicale — *la Mort de Siegfried* (1). Là, c'est l'humanité, toujours émouvante sans doute, mais esclave des dates, des faits connus, des mœurs et du langage d'une époque déterminée, d'un pays notoire; ici, c'est l'humanité pure, figurée par des types significatifs, selon toute la liberté de la passion et toutes les possibilités de l'émotion. On le voit, si le contraste n'est pas plus absolu entre *Siegfried's Tod* et *Friedrich der Rothbart* qu'entre le *Fliegender Holländer* et *Rienzi*, la question se pose cependant avec une clarté nouvelle en l'esprit de Wagner : de la nature des sujets dépend logiquement pour lui la manière de les traiter. Le dilemme s'affirme, rigoureux, et déjà l'on voit apparaître toutes les conséquences de l'option.

Ni l'une ni l'autre de ces deux esquisses ne réalisait pourtant l'idéal intérieur de Wagner. *Friedrich der Rothbart* ne fut jamais achevé. Quant à *Siegfried's Tod*, Wa-

(1) Ces deux esquisses sont de l'année 1848.

gner transforma ce poème, en son essence, et en fit le dernier drame du *Ring*, *die Gôtterdämmerung*. La lumière était devenue complète, tout au moins sur le fond de la question. Comme le dit très bien M. H.-S. Chamberlain : « Wagner conserva fermement le personnage de Siegfried, comme figure purement humaine, opposée à la figure « historiquement formelle (1) » de Barberousse ; mais aucun de ces deux projets ne répondait au nouveau point de vue... La vraie route de Wagner était comprise entre ces deux directions, et le fait significatif, décisif par excellence, est qu'il renonça à l'une et à l'autre de ces esquisses (2). »



Voici les manifestes célèbres, les exposés de principes, — dont la logique, la hardiesse, devaient scandaliser si fort l'ignorante routine de la Critique, — *Art et Révolution*, *l'Œuvre d'Art de l'Avenir*, *Opéra et Drame*. Deux nouveaux projets de drames prennent naissance, *Jésus de Nazareth* et *Wieland le forgeron*.

Dans l'esprit de Wagner, *Jésus de Nazareth* était un drame où l'Histoire figurait sans doute, mais l'Histoire religieuse, c'est-à-dire les éléments historiques sous une forme supérieure, — en ce qui intéresse l'âme humaine, le sens du monde et de la vie, — aux formes ordinaires sous lesquelles nous les connaissons (3). Nous ne discuterons pas ici l'interprétation dramatique, profondément erronée, selon nous, que Wagner se proposait de

(1) « *Historisch-formelle* », c'est-à-dire formellement (extérieurement) déterminée par les circonstances historiques.

(2) *Das Drama Richard Wagner's* ; Leipzig, Breitkopf und Härtel, 1892, in-8 (p. 54). J'ai dû traduire un peu librement ce passage, la langue française ne pouvant reproduire d'exacte façon certaines expressions allemandes.

(3) Pour nous, l'Histoire sacrée a une valeur objective, absolue, et le mythe, la légende atteignent à leur signification la plus haute lorsqu'ils sont les symboles, les échos, les images de la Vérité religieuse.

donner de cette Divine Histoire (1). Il nous suffit d'ailleurs qu'il ait renoncé à l'exécution définitive de ce projet, dont plusieurs éléments ont dû lui servir pour *Parsifal*, en des conditions d'art singulièrement mieux comprises. Une seule chose importe à notre étude, c'est que Wagner, en commençant cette esquisse, demeurait à peu près fidèle à l'évolution progressive de son activité dramatique.

Wieland der Schmied a une grande signification. La tendance symbolique du maître, tendance qui s'associera bientôt très harmonieusement au puissant réalisme de ses drames, s'y manifeste avec une extrême intensité. De plus, l'esquisse de *Wieland* sert de conclusion à la deuxième des grandes thèses didactiques, *l'Œuvre d'Art de l'Avenir* (*Das Kunstwerk der Zukunft*) (2). Enfin l'abandon de ce thème dramatique, après de nombreux projets de réalisation et d'exécution à la scène, n'est pas moins instructif que la lecture du scénario.

Pour bien comprendre *Wieland* et la courte préface qui le rattache à l'ouvrage théorique *Das Kunstwerk der Zukunft*, il faut lire cet ouvrage et celui qui le précède, *Kunst und Revolution*, et songer à la date — 1848.

« Qu'un homme soit le plus ou le moins cultivé de tous, savant ou ignorant, placé au plus haut ou au plus bas de l'échelle sociale... sitôt qu'il éprouve et qu'il entretient en lui une aspiration qui le force à sortir d'un lâche accommodement à la connexion criminelle liant notre Société et notre Etat, ou de l'obtuse soumission d'esprit à cet ordre de choses; une aspiration qui lui fasse ressentir le dégoût des joies vides de notre civilisation inhu-

(1) Cf. *Eine Mittheilung an meinen Freunden* (*Gesammelte Schriften*, t. IV, p. 404), et le texte du projet : *Jesus von Nazareth, ein dichterischer Entwurf aus dem Jahre 1848, von Richard Wagner*, Leipzig, Breitkopf und Härtel, 1887, in-8.

(2) L'esquisse de *Wieland der Schmied* date de 1848; elle est au tome III des *Gesammelte Schriften*, immédiatement après *Das Kunstwerk der Zukunft*. On en trouvera l'analyse au chapitre suivant, *Transformation et Création*, I.

maine, ou la haine d'un utilitarisme profitable seulement à ceux qui n'ont besoin de rien, et non à ceux qui manquent de tout, — ... sitôt que cet homme reconnaît clairement et sans hésitation cette nécessité morale, en se sentant capable de souffrir de la peine d'autrui, et, s'il le faut, d'offrir sa vie même en sacrifice, — celui-là appartient alors au Peuple ; car lui et tous ses pareils ressentent une même détresse (1). »

Et Wagner dit encore :

« Qu'est-ce que le Peuple ?... Le Peuple a toujours été l'ensemble de toutes les individualités distinctes qui ont accompli une œuvre commune... Et la réponse à la question doit être faite ainsi, d'après le sens décisif qu'elle reçoit de l'histoire du monde :

« Le Peuple est l'ensemble de tous ceux qui éprouvent une commune détresse (2)... »

Après ces pages profondes et redoutables, et pour achever son exposé de doctrines, Wagner résume très brièvement le sujet de *Wieland*, issu de la Légende, et devenu pour lui l'expression passionnément artistique de ses idées. Il cite l'appel de Wieland vers sa bien-aimée Schwanhilde, ce cri de l'esclave et du souffrant vers le radieux idéal d'amour qui plane dans la lumière :

« O ma très chère Épouse lointaine ! Oh ! si j'avais tes
« ailes !... Si j'avais tes ailes, pour venger ma honte, et
« m'envoler de ma misère ! »

« Alors la détresse elle-même ouvrit ses larges ailes dans le cœur martyrisé de Wieland, et souffla ainsi le vent de l'enthousiasme en son esprit songeur. L'artiste réduit en servitude apprit de cette détresse, de la détresse effroyable et toute-puissante, à trouver ce que le cerveau

(1) *Das Kunstwerk der Zukunft* (*Gesammelte Schriften*, tome III, pp. 206-207).

(2) *Das Kunstwerk der Zukunft* (*Gesammelte Schriften*, tome III, pp. 59-60). Il n'est pas superflu de rappeler que cette admirable définition du Peuple a été plusieurs fois reproduite, par des écrivains célèbres, et plus ou moins affaiblie ; la priorité de date appartient incontestablement à Wagner.

d'aucun homme n'avait conçu encore. *Wieland trouva le moyen de se forger des ailes.* Des ailes, pour hardiment s'élever jusqu'à la vengeance sur son bourreau, — des ailes pour voler au loin, bien loin, jusqu'à l'île bienheureuse de son Epouse!

« Il fit, il accomplit ce que la suprême détresse lui avait inspiré. *Porté par l'œuvre même de son art,* il monta jusqu'aux hauteurs d'où il put frapper d'une flèche mortelle le cœur de son tyran Neiding, et il plana, dans l'audacieux délice de son vol, à travers les airs, jusqu'à ce qu'il eût retrouvé la Bien-Aimée de sa jeunesse.

« O Peuple unique et sublime! C'est toi-même qui as conçu ce poème, et c'est toi-même qui es Wieland! Forge-toi tes ailes, — et prends ton vol! »

Wagner indique donc ici lui-même le symbolisme de son projet de drame, symbolisme important pour l'histoire de ses idées. Le Peuple, au sens où il prend ce mot, n'est pas telle ou telle classe strictement limitée, politiquement ou socialement définie; ce n'est pas davantage le public ordinaire de l'œuvre d'art, mais l'unité collective de tous ceux que rassemble une même aspiration, un même désir, une même souffrance. Le Peuple est le créateur inconscient de l'œuvre d'art; et la tâche de l'artiste individuel est de la dégager, de la créer à son tour, sous une forme consciente et décisive. Et c'est au Peuple, de qui procède ainsi l'œuvre en sa première origine, que cette œuvre doit s'adresser, car seul le Peuple est capable de la sentir profondément, de comprendre, par l'intuition des sympathies humaines, la détresse mystérieuse à laquelle elle veut répondre. Et voici une raison de plus, très grave, pour choisir le mythe, la tradition, en leur généralité de sentiments, comme sujets du drame musical, au lieu des spécialisations historiques, qui sollicitent moins directement et moins universellement l'émotion.

Si l'on considère Wieland comme personnifiant le Peuple, les ailes qu'il se forge sont « l'œuvre d'art de

l'avenir », l'œuvre née de l'extrême misère, de l'angoisse désespérée — *die höchste Noth* — où ce Peuple vaillant et bon a été réduit par une double oppression, matérielle et intellectuelle. On lui a interdit de travailler à son propre bien moral, d'accomplir des œuvres de joie et d'amour (1) ; on a détruit sa maison, on l'a séparé de ses frères et de son amante, de son épouse ailée, la sainte Liberté de son cœur, Schwanhilde. Rendu infirme par la cruauté froide de ses bourreaux, il se traîne sur le sol, et jette des regards de douleur vers le ciel pur d'où lui vinrent le bonheur et l'amour. Même on a pu le tromper un moment par le leurre d'un nouvel idéal, l'inférieur idéal de l'ambition vulgaire, du lucre et de la jouissance, personnifié ici par Bathilde, la fille de Neiding ; il devait ainsi, plus captif que jamais, esclave jusqu'en son âme, poursuivre un labeur maudit, employer sa force prodigieuse, son sentiment créateur d'art à la défense, au gain et à l'amusement de ses maîtres. Mais la certitude lui est donnée que Schwanhilde vit toujours, et l'âpre nécessité qui l'étreint exalte la violence de son désir. Il crée : il fait ce que les hommes n'avaient point fait encore. L'artiste se réveille en lui, guide sa force et son irrésistible sentiment. Ainsi le Peuple, par l'artiste, fait un miracle : l'œuvre d'art le délivre et le venge ! L'œuvre sauve le Peuple dont elle est surgie, l'arrache à la terre, brise et consume sa prison ; les instruments de son esclavage, — les lames des épées forgées pour Neiding, — deviennent entre ses mains les éléments de son salut. Parmi les ruines momentanées, dans la rouge lueur de la révolution, Wieland s'élève (2). Mais l'incendie s'apaise : au-dessus des décombres fumants rayonne l'azur limpide ; au loin, la nature est en fête, les vertes forêts exhalent leurs vivi-

(1) Voir, au chapitre suivant, l'analyse de *Wieland der Schmied*.
(2) Cf. J. Nover, *Richard Wagner und die deutsche Sage*, dans le Recueil périodique *Sammlung gemeinverständlicher wissenschaftlichen Vortrage, herausgegeben von R. Virchow und Fr. von Holzendorff* (Hamburg, Richter, in-8, *neue Folge, dritte Serie*, n° 68).

fiants parfums ; Wieland, éblouissant de lumière, plane dans les hauteurs : son œuvre le porte, le conduit à la rencontre de Schwanhilde, joyeusement, éternellement possédée.

Le symbolisme est multiple ici, car Wieland peut représenter l'artiste en général aussi bien que le Peuple. L'artiste est placé dans la servitude du public (en donnant à ce mot son sens le plus défavorable) ; il s'en affranchit par son génie propre, du jour où il a conscience de sa misère, et de la belle vérité humaine, seule épouse, toujours aimante et vivante, qui plane au-dessus de sa prison. Wieland, c'est enfin Wagner lui-même, qui s'est plus ou moins figuré, tour à tour, sous les traits du Hollandais, de Walther, de Siegfried ; c'est Wagner, poète-musicien, héros d'art, voulant être autre chose qu'un ouvrier servile, enchaîné pour l'amusement de quelques-uns. Et nous pourrions aller jusqu'à voir, en ce fougueux projet de drame, la victoire de l'esprit créateur de Wagner après les années d'hésitation et de dégoût, de besognes ingrates, — les années de Dresde, avant l'exil. Devenu conscient de sa nature et de sa voie, changeant désormais de formes et de sujets, échappant à toutes les entraves de l'opéra, à toutes les contingences des données historiques, il revient, porté par les ailes qu'il s'est faites, à l'ancienne bien-aimée, à l'éternelle poésie humaine, au sentiment toujours jeune de la Légende et du Mythe.

L'œuvre ébauchée ne devait jamais être finie. Nous n'hésitons pas cependant à la trouver d'une conception puissante. Plus d'une idée, plus d'un effet contenus dans *Wieland* ont passé dans les ouvrages suivants. Et si l'on reproche à Wagner, avec quelque justice, l'abus du merveilleux en ce drame, nous nous rappellerons qu'on accepte de Shakespeare, non sans raison, des prestiges beaucoup plus contestables, par exemple celui de la table servie, dans *la Tempête*.

Néanmoins, cet emploi du merveilleux, surabondant, enthousiaste, ne pouvait longtemps satisfaire le poète.

Du premier coup, Wagner dépassait le but nouveau qu'il s'était assigné, et le dépassait sans le toucher vraiment. Les éléments surnaturels du drame, trop complexes, trop nombreux, inutiles parfois, — comme tout ce qui est relatif aux parents de Schwanhilde, à la mère de Wieland, — n'ont point ce caractère de nécessité morale qui annule d'avance toute objection, et fait de l'œuvre, exclusivement, le développement logique d'une action passionnelle. L'action même semble dépendre, à certains instants, de hasards tout matériels, — tel le coup d'épée qui effleure la main de Bathilde et entame à son doigt la bague magique. Enfin, Wagner, si pratique, si épris de la nature et de la vie sensible, a dû voir, lorsqu'il se proposa de faire un drame vivant de cette brillante ébauche, que le terrain de sa marche n'était point assuré, et que l'œuvre esquissée, sous une apparence trop marquée de fantaisie poétique, n'avait pas en toutes ses parties une suffisante réalité humaine.

Il lui en coûtait pourtant de renoncer à son projet initial, si caractéristique de son évolution, et conçu dans un élan si passionné et si libre. Un moment, il veut en confier la réalisation à d'autres que lui. Mais la réflexion agit de plus en plus, et, sans renier son poème, qu'à juste titre il trouve beau, de lyrique et grandiose allure, encore que trop irréel, il se reconnaît inapte à l'employer, à y incorporer la Musique, telle qu'il la comprend désormais (1).

***

Alors s'ouvre la série des grandes œuvres légendaires,

(1) Dans une lettre datée de Zurich, 8 septembre 1852, Wagner écrit à Liszt : « Tu ne veux pas de *Wieland* : je tiens ce poème pour beau, mais *je ne peux plus* l'exécuter pour moi-même. Veux-tu l'offrir à Berlioz? Peut-être Henri Blaze serait-il l'homme apte à en faire une version française... »

On voit par cette citation que Wagner songe d'abord à Liszt, puis à Berlioz, pour mettre *Wieland* en musique. Ces choix s'expliquent sans doute par l'amitié entre Liszt et Wagner et par celle

l'Anneau du Nibelung, *Tristan et Isolde*, *Parsifal*, série où vient s'intercaler l'esquisse des *Vainqueurs*. Dans les quatre drames du *Ring*, c'est le Mythe en sa plénitude ; tous les mobiles passionnels de notre activité s'y incarnent ; notre vie terrestre s'y trouve figurée et interprétée, au point de vue purement humain. Il en est de même de *Parsifal*, avec de moins vastes développements, mais aussi avec une unité centrale plus évidente et une portée religieuse plus directe. Dans *Tristan*, le surnaturel ne joue, on peut le dire, aucun rôle (1); jamais l'humanité intérieure des personnages ne régna plus complètement sur un drame ; et pourtant ce drame est tiré de la Légende, et résume en lui tout un cycle de traditions poétiques et mythiques.

Au milieu de cette suite de drames puissants, une œuvre paraît faire exception, *les Maîtres Chanteurs de Nürenberg*. Nous pourrions expliquer sans effort cette contradiction apparente : même en l'époque de sa vie qui nous occupe et malgré sa définitive préférence pour les sujets légendaires, Wagner était toujours l'homme qui avait pu écrire *Rienzi* et projeter un *Frédéric Barberousse*, l'artiste surtout qui sut imprégner si fortement de l'esprit poétique de la Légende les milieux que lui proposait l'Histoire, comme il fit en *Tannhäuser* et en *Lohengrin*. Toutes ses œuvres, du reste, sont nées de contrastes : l'idée du *Vaisseau-Fantôme* exerçait sur lui une invincible attraction, tandis qu'il achevait de composer *Rienzi* ; tandis qu'il s'exaltait en la pureté mystique d'Elisabeth, la donnée de *Lohengrin* lui apparaissait toujours plus fortement, en un désir impérieux de redescendre sur la terre, de s'abaisser vers la douceur inquiète et la

entre Liszt et Berlioz, mais aussi par l'importance de l'élément fantastique dans le poème de Wagner. Il faut ajouter que Wagner pensa aussi à G. Vaez pour la version française et la mise à la scène de *Wieland*. Cf. Lettre de Wagner à Uhlig, datée de Zurich, 27 décembre 1849.

(1) Cf. le chapitre II : *l'Action*.

fragilité de la tendresse humaine (1). Alors qu'il écrivait la musique du *Ring*, cet immense drame aux multiples aspects, où les dieux, les géants, les nains, les hommes interviennent tour à tour, où l'élément pittoresque joue un rôle si important et si varié, le sujet de *Tristan* finit par le préoccuper avec tant de force qu'il fut obligé de le réaliser sans plus attendre, de faire une œuvre d'unité, de simplicité, de concentration, remplie, intégralement, par une seule passion, l'amour. En écrivant le troisième acte de ce nouvel ouvrage, il revit la figure de *Parsifal*, qu'il avait aperçue déjà en d'autres légendes et poèmes, et il lui fallut sans doute une grande énergie pour attendre, avant d'utiliser cette figure, une maturité plus grande de ses réflexions sur le cycle dont elle est l'essentiel personnage. La première idée des *Vainqueurs* est contemporaine de *Siegfried*, en même temps que les esquisses de *Tristan et Isolde* ; ayant créé le Victorieux par la Joie et la Force, s'essayant d'autre part à peindre la victime de l'éternel Désir, Wagner concevait aussitôt la suprême, l'unique Victoire absolue, celle du Renoncement et de la Pitié (2). Il n'est donc nullement paradoxal de dire que *les Maîtres Chanteurs* sont nés en vertu de cette loi de contraste, ou, si l'on veut, d'évocation réciproque, qui établit, entre toutes les œuvres de Wagner, une intime symétrie d'oppositions et de correspondances. Or, ces contrastes, ces rapports sont instinctifs, tout spontanés, nullement asservis à une théorie préconçue, si rationnelle qu'elle puisse être. Il importe enfin de ne pas l'oublier : si *les Maîtres*, par leur belle humeur, leur vie familière si justement colorée d'observation historique et locale, s'opposent en quelque sorte, dans leur réalisation exté-

(1) Cf. *Eine Mittheilung an meinen Freunden* (*Gesammelte Schriften*, t. IV).

(2) « J'ai de nouveau deux merveilleux sujets, qu'il me faut réaliser encore : Tristan et Isolde (tu le sais !) — et, après, — la Victoire,— ce qu'il y a de plus saint, la plus absolue rédemption; mais je ne puis pas encore te l'expliquer. » Lettre de Wagner à Liszt, datée de Mornex près Genève, 1er juillet 1856.

rieure, au *Ring* et à *Tristan*, ils sont issus, en leur conception primordiale, de *Tannhäuser*. C'est en construisant le poème de *Tannhäuser*, — à une époque par conséquent où il n'avait point encore abandonné le terrain de l'Histoire, — que Wagner eut l'idée de mettre en scène ces « guildes » de *Meistersinger* qui succédèrent aux *Minnesinger*, et détermina ainsi le cadre de son œuvre future.

Mais ce sont là, en quelque façon, les circonstances de cette œuvre, et la question est plus haute. *Les Maîtres Chanteurs* nous donnent l'occasion de l'approfondir. Nous avons parlé, incidemment, des motifs qui amenèrent le poète-musicien à préférer les sujets mythiques aux historiques; voici ce que dit sur ce point Wagner lui-même :

« Le Mythe est le poème primitif et anonyme du Peuple, et nous le trouvons à toutes les époques repris, remanié sans cesse à nouveau par les grands poètes des périodes cultivées. Dans le mythe, en effet, les relations humaines dépouillent presque complètement leur forme conventionnelle et intelligible seulement à la raison abstraite ; elles montrent ce que la vie a de vraiment humain, d'éternellement compréhensible, et le montrent sous cette forme concrète, exclusive de toute imitation, laquelle donne à tous les vrais mythes leur caractère individuel, que vous reconnaissez au premier coup d'œil. Je consacrai à ces recherches la deuxième partie de mon livre [*Opéra et Drame*] » (1).

C'est donc par désir de vérité profonde, directement

(1) *Lettre sur la Musique* (préface de *Quatre poèmes d'opéra*, comprise aussi dans les *Gesammelte Schriften*, au tome VII).

Dans *Oper und Drama*, Wagner étudie le mythe d'Œdipe dans le théâtre grec; il interprète le Destin, qui joue un si grand rôle aux tragédies antiques, et qui n'est que l'expression de « la Nécessité même des choses » (*Gesammelte Schriften*, t. IV, p. 68); il y oppose l'organisation arbitraire de l'Etat, et met la figure d'Ulysse, le politique, en regard de celles d'Ajax et de Philoctète, qui n'obéissent qu'aux impulsions de leur nature (t. IV, p. 81). Le mythe lui paraît être le trait dominant du théâtre grec et le sujet par excellence de son œuvre à venir (t. IV, pp. 40, 43, 44, 109).

intelligible, par réalisme dramatique, — dût cette affirmation paraître singulière, — que Wagner a quitté le monde de l'Histoire pour celui de la Légende. Ce choix ne s'est imposé à lui que comme un moyen d'arriver à son but, la libre création de la vie par une synthèse d'arts, le Drame. Le rôle de la musique, qui est, selon lui, d'exprimer l'homme intérieur, lui a paru trop durement limité, faussé même, par les mille entraves des sujets historiques. Le Mythe a séduit Wagner, en tant qu'expression simple, forte, significative, du sens de la vie, de nos passions et de nos destinées, en tant que représentation générale, immédiatement intuitive, de notre authentique humanité.

Wagner, qui avait en grand mépris les formules artificielles, n'a pas prétendu interdire absolument aux musiciens dramatiques les sujets que l'Histoire détermine. Encore moins se les est-il interdits à lui-même. Il a vu, dans la Légende, les sujets d'élection du Drame musical, ceux où les éléments poétiques et symphoniques s'embrassent naturellement; il a soutenu cette doctrine par ses écrits théoriques et par l'exemple de ses œuvres. Mais partout où l'intime humanité d'un personnage peut se développer, agir, accomplir clairement une évolution significative; partout où existe une action morale directement sensible et compréhensible, le musicien a droit de parler son langage. A l'occasion, exceptionnellement, l'Histoire pourra fournir de tels sujets, ou plutôt leur préciser un milieu réel. C'est le cas des *Maîtres Chanteurs:* la détermination du milieu n'y souffre rien de vague, l'œuvre est bien allemande, « nürenbergeoise, » de couleur populaire, et marquée à la date que suppose le poète; quantité de détails sont fidèlement transcrits d'après des documents certains; mais si les éléments pittoresques de cette merveilleuse comédie lyrique sont conformes à l'aspect et aux mœurs de la ville où se passe l'action, si les noms des personnages et quelques traits généraux du caractère de Sachs sont empruntés également à l'Histoire,

la libre humanité du drame moral appartient bien à Wagner. Toutes les catégories de sujets, y compris ceux que peut fournir la vie contemporaine, sont donc admis par cette large doctrine de l'art wagnérien, dont l'unique loi doit s'énoncer ainsi: éviter, dans la mesure du possible, toutes les conventions qui restreignent la valeur purement humaine du drame.

***

Wagner a traité en ses drames l'Histoire et la Légende. Il a su les comprendre toutes deux et toutes deux les interpréter.

Quel relief nouveau, quel vigoureux caractère poétique Wagner ne donne-t-il pas au personnage de Rienzi ? Le dernier tribun de Rome, en l'œuvre du poète, devient une figure puissamment synthétique où s'incarnent tous les hommes qui rêvèrent ou tentèrent de réaliser, vers la fin du moyen âge, la grandeur et l'unité de l'Italie, et que hanta le souvenir de l'antique omnipotence romaine. Et quel souffle anime les masses chorales, quels enthousiames contradictoires dans ces foules, ardentes et versatiles, promptes à l'anathème comme à l'acclamation ! N'y a-t-il pas là, malgré la convention des formes employées, une restitution clairvoyante de l'Histoire, sinon dans son détail, du moins dans son esprit ?

Le commencement de *Lohengrin* rappelle par son ampleur les drames historiques de Shakespeare. La résurrection du moyen âge est parfaite aux premier et dernier tableaux de cette belle œuvre, — et cela sans aucune lourdeur, sans minutie oiseuse, car tout fait corps avec l'action du drame : la cour plénière tenue par le Roi au bord de l'Escaut, les proclamations du héraut d'armes, l'hommage libre et franc des seigneurs brabançons, et ces nobles discours de Henri l'Oiseleur, — hélas ! si constamment défigurés dans nos théâtres par d'inintelligentes coupures... Jamais on n'a précisé une

situation historique en moins de mots, dans une langue plus ferme (1). Au début de *Lohengrin*, le Roi est vraiment le pasteur des peuples, l'arbitre, élu pour apaiser les troubles, organiser la défense contre l'ennemi commun, et aussi pour promulguer des sentences de justice. Au troisième acte, il est le chef militaire, et sa brève allocution : « Merci, mes féaux de Brabant ! » est absolument caractéristique (2). On sent qu'il parle à ses vassaux, à ses hommes, ses compagnons de guerre, en l'aube martiale du départ, et qu'il a lui-même la main sur la garde de l'épée.

Pareillement, les préparatifs du Jugement de Dieu, les questions posées par Henri l'Oiseleur à Frédéric comme à Elsa, l'appel deux fois répété du héraut et son discours sévère avant le duel, la mesure du champ clos, la prière, — commencée par le Roi, soutenue bientôt par tous les intéressés directs à l'épreuve, reprise par l'ensemble des guerriers et du peuple, — les sonneries enfin et le triple signal, échelonnent une série d'impressions qui résument à miracle les mœurs et l'esprit d'une époque. L'exactitude matérielle du détail se dissimule dans ce que nous appellerons son exactitude poétique, et l'érudition consciencieuse de la restitution historique n'est pas un instant sensible au spectateur, que l'émotion du drame possède sans partage.

On peut encore citer, dans *Tannhäuser*, les paroles du landgraf à Elisabeth et son discours à ses hôtes, l'entrée des invités à la Wartburg, la joûte des chanteurs, et toute la scène qui suit, exprimant avec l'énergie la plus grande les sentiments que des hommes du treizième siècle

(1) On notera, en particulier, les deux vers où passent soudain, indiquées d'un mot, toutes les épouvantes de l'Occident sous la menace des invasions.

(2) Wagner recommandait de ne pas alourdir ce passage par une affectation de solennité, mais de le chanter sans ralentissement, selon le mouvement exact et l'exacte mesure; la plupart des interprètes du rôle, au lieu de se conformer à cette prescription, veulent élargir l'effet, ralentissent, et n'arrivent qu'à faire perdre à ce discours du Roi son accent essentiellement guerrier.

n'auraient pu manquer d'avoir en de telles occurrences. Et l'atmosphère d'Histoire légendaire pour ainsi parler, qui enveloppe le drame moral, est d'une vérité « artistique » si intense, que les héros de Wagner,— Tannhäuser et Wolfram, — tendent à remplacer ceux de la tradition, dans cette vie pittoresque que nous aimons à imaginer pour les époques disparues.

Chaque fois que le détail historique a pu être indiqué sans trop limiter la valeur de l'action humaine,— et parfois, en des cas assurément rares, il peut donner, par contraste, un sens plus net à cette action,— l'intelligence et le savoir de Wagner s'y sont appliqués avec grand soin. Non seulement, en leur ensemble, *les Maîtres Chanteurs* nous reportent bien au centre de l'Allemagne, dans « le cher Nürenberg », comme chante Sachs, mais on trouvera, aux règles et cérémonies des épreuves, d'autres éléments encore, qui sont empruntés à l'histoire locale de la cité. La musique, en mainte page, prend une couleur populaire très décidée, s'inspire même de mélodies ou de formules traditionnelles (1). Enfin, l'intercalation, au dernier tableau, de la poésie célèbre de Hans Sachs, « le Rossignol de Wittemberg, » et les allusions historiques et nationales que fait le cordonnier-poète en son discours au peuple méritent incontestablement d'être signalées (2).

(1) Rappelons le choral religieux du début, le gentil motif « de la couronne », l'appel du veilleur, les refrains des corporations au dernier tableau, et le « motif de la Bannière », dont l'ébauche se trouve dans le livre de Wagenseil (voir le chapitre suivant), parmi les modes de chant cités par le vieil auteur.

(2) Le chant original de Sachs, *Der Wittemberger Nachtigall,* est un éloge enthousiaste de Luther. Wagner n'en a utilisé qu'un fragment, dont l'effet demeure purement général. Ce que Wagner a vu dans la Réforme, ce n'est aucunement la question dogmatique, la séparation opérée dans l'Eglise universelle, mais un mouvement national, par la coïncidence d'une querelle religieuse et d'un réveil des sentiments germaniques. Ce point établi, on reconnaîtra bien que Wagner n'a jamais songé à prendre dans la Réforme,— en tant que culte ou doctrine confessionnelle, — des éléments de poésie et d'émotion artistique. Sur la décadence de l'art qui a suivi, en Allemagne, les victoires des sectes nouvelles, le livre décisif de Janssen, *Geschichte des deutschen Volkes seit dem Ausgang des Mittelalters,* a fait la lumière la plus complète.

Pour ce qui est de la Légende, du Mythe, Wagner s'en est servi d'une façon si géniale que ce ne sera point trop d'une particulière étude pour dégager des résultats sa méthode et donner des preuves de sa puissance créatrice. Il a su, presque toujours, discerner l'essentiel de l'accessoire, choisir, dans l'abondance un peu confuse des vieux poèmes, les traits les plus heureux, les épisodes les mieux expressifs, constituer ainsi une sorte de tradition neuve, très une, très profonde, absolument humaine, où se réunissent toutes celles qui traitèrent jadis des mêmes sujets. Sous les déformations successives, les surcharges, les interpolations, à travers les déviations du sens primitif, il a su reconnaître l'idée, la figuration poétique de la vie, et son art conscient a fait revivre, à son tour, les mythes qui semblaient abolis, les contes qui ne nous intéressaient plus. Ce que les premiers inventeurs avaient compris instinctivement, ce que leurs prolixes continuateurs avaient cessé de sentir, il l'a recréé pour nous avec une supérieure évidence. L'antique Légende est arrivée, en l'art de Wagner et par cet art, à la définitive conscience de sa propre signification.

CHAPITRE X

TRANSFORMATION ET CRÉATION

I

Le son de cette voix, il me semble que je l'ai entendu dans mon enfance.
(*La Walkyrie,* acte I, scène III.)

L'étude des sources où Wagner a puisé, d'où il a tiré l'affabulation de ses drames, est d'une importance telle, d'une telle complexité, que c'est à peine s'il nous est possible de la résumer ici. Si nous en parlons cependant, ce n'est pas dans l'intention de joindre de nombreux documents à ceux que les commentateurs ont déjà recueillis et classés. Il existe maintenant des travaux remarquables sur la matière, travaux auxquels la publication des mémoires de Wagner et de ses notes pourra seule ajouter des renseignements de considérable intérêt (1). Ce que

(1) M. Schuré, dans son beau livre, *le Drame musical*, a indiqué les grandes lignes générales d'une pareille étude sur les origines. M. Hans von Wolzogen, aux préfaces de ses notices thématiques, a su donner également de précieux résumés. MM. H.-S. Chamberlain, Wolfgang Golther, etc., ont écrit des pages très documentées et très philosophiques sur ces questions, dans plusieurs revues, notamment la *Revue Wagnérienne* et les *Bayreuther Blätter*. L'ouvrage de M. Otto Eiser, *Richard Wagners « Der Ring des Nibelungen », ein exegetischer Versuch* (Chemnitz, 1879) mérite une mention spéciale. On trouvera d'utiles renseignements, bien qu'indirectement présentés, dans les livres connus de MM. Ludwig Nohl, Richard Pohl et Wilhelm Tappert. Plusieurs autres travaux sont à nommer, celui de M. Franz Müller, *Der Ring des*

nous nous proposons de montrer, ce qu'il est urgent d'indiquer aux esprits qui veulent comprendre le génie poétique du maître, c'est le choix intelligent qu'il a su opérer dans les matériaux offerts à son imagination, sa pénétration du sens véritable des mythes et de leur humaine beauté ; c'est la transformation accomplie par Wagner, l'acte créateur enfin qui a fait siennes les séculaires légendes. Quelques exemples, sérieusement approfondis, suffiront à éclairer la religion du lecteur. Il pourra nous arriver, en examinant certains poèmes, en étudiant leurs origines, de formuler des observations neuves, de signaler des sources négligées jusqu'ici, mais, encore un coup, ce n'est point là le but principal de notre effort. Si nous essayons de faire œuvre de critique scientifique, c'est afin de prouver par des faits, par des textes, ce que tous les artistes sentent, devinent immédiatement, la forte personnalité poétique de Wagner (1).



Sans nous arrêter longuement sur le travail matériel

Nibelungen, eine Studie... (Leipzig, 1862) : celui de M. de Wolzogen, *Der Nibelungen-Mythos in Sage und Literatur* (Berlin, 1876) ; celui de M. Landmann, *Die nordische Gestalt der Nibelungen..* (Darmstadt, 1887), et celui de M. Paul Herrmanowski, *Die deutsche Götterlehre und ihre Verwerthung in Kunst und Dichtung* (Berlin, 1891). J'insisterai particulièrement sur le livre de Gjellerup et sur celui de M. E. Meinck, que je citerai plusieurs fois au cours du présent travail. En français, M. Maurice Kufferath a entrepris de traiter méthodiquement la question des origines, drame par drame; sa tâche est trop avancée, trop bien faite, d'autre part, pour que j'aie le goût de la reprendre ici ; aussi me suis-je placé à un point de vue sensiblement différent; mais je signale comme très remarquable la série de ses livres, et spécialement les deux volumes consacrés à *Parsifal* et à *Lohengrin*. Pour mon compte, je rappellerai que j'ai donné en 1886, dans la *Revue Wagnérienne* (2e année, n° 11, déc. 1886), une étude entièrement nouvelle, bien que très résumée, sur *les Origines mythiques de la Tétralogie* (étude reproduite dans *Richard Wagner et le Drame contemporain*), et, en 1887, dans la même revue, une courte notice sur *Lohengrin* (3e année, n° III, avril 1887).

(1) L'étude présente se trouve en quelque façon prolongée aux chapitres qui traitent des figures dramatiques créées par Wagner.

de recherches que Wagner a dû faire, sur la lecture très étendue, l'érudition réelle même du poète-musicien, observons-tout d'abord que l'enthousiasme pour les traditions nationales et les poèmes du moyen-âge fut général en Allemagne pendant la première moitié du siècle. C'est l'époque où Brentano et Arnim publient *Des Knaben Wunderhorn ;* Uhland s'inspire des légendes romanes et germaines, et les fait poétiquement revivre. La Motte-Fouqué prend l'histoire de Sigurd pour sujet d'un de ses drames. Weber écrit *Der Freischütz* sur une légende populaire ; il compose *Euryanthe* sur un livret tiré du *Roman de la Violette*, et *Oberon* sur une adaptation du poème de Wieland, poème inspiré de notre *Huon de Bordeaux*. En 1811, Von der Hagen réédite l'ancien *Heldenbuch* — « le Livre des Héros » ; en 1813, Görres publie le texte du *Lohengrin*. Les historiens, les archéologues, les paléographes se font poètes, et les poètes, à leur tour, veulent remonter aux origines. Des œuvres de science pure, telles que les *Monumenta Germaniæ*, sont elles-mêmes issues de ce mouvement (1). Büsching, Gottschalk, Bechstein, Dobeneck, les frères Grimm, recueillent et publient les traditions, les légendes, les *Märchen*. Editeurs, traducteurs, adaptateurs et critiques se multiplient : c'est Von der Hagen, Giesebrecht, Pfeiffer, Pertz, Bartsch, Kurth, Mone, Wolfgang Menzel, Ettmüller, Lachmann, Haupt, San Marte (Albert Schultze) ; c'est Carl Simrock, chercheur d'imagination, grand rimeur, qui popularise tour à tour le *Nibelungenlied*, *les Eddas*, *Gudrun*, *Dietrich von Bern*, etc., allant de la publication critique des textes jusqu'à des paraphrases librement ver-

(1) Le mouvement dont il est ici question ne fut nullement particulier à l'Allemagne. Il s'est manifesté en France avec une grande netteté, aussi bien dans le domaine de l'érudition que dans celui des lettres et des arts. Mais, de l'autre côté du Rhin, il fut plus général cependant, plus national. Il a d'ailleurs, sous sa forme allemande, un rapport direct avec l'évolution des idées de Wagner, et c'est pour cela que nous avons tenu à en dire quelques mots, dès le début du présent chapitre.

sifiées. Il était réservé à Richard Wagner de bénéficier mieux qu'aucun autre artiste de cette résurrection des légendes trop oubliées, des traditions où l'âme des peuples se retrouve, —*die Sage*, le Dit, pour emprunter une expression à notre vieille langue, — et de lui assurer le plus magnifique épanouissement.

Si l'on tient compte des circonstances et des dates, et de renseignements divers que fournit l'étude des poèmes wagnériens, il est aisé de voir qu'après les textes originaux et les traductions, dont l'influence sur Wagner est incontestable, les adaptations et paraphrases de certains éditeurs, Simrock surtout, n'ont pas été non plus sans action sur son œuvre. Quelquefois même, elles ont été connues de lui les premières; en tout cas, elles lui ont pratiquement servi, comme tentatives de modernisation de ce « moyen-haut-allemand » (*Mittelhochdeutsch*) que le public n'eût guère été capable de comprendre (1). A cette influence, il faut ajouter très expressément celle de l'érudit Ettmüller, avec qui Wagner conversa, travailla, et vécut longuement à Zurich (2).



Les comparaisons sont faciles à établir entre *les Fées* de Wagner et *la Femme-serpent* de Gozzi, *la Défense d'aimer* et *Measure for measure*, *Rienzi* sous sa forme lyrique et le roman de Bulwer d'où il a été tiré. Elles montrent nettement la part d'invention qui revient à Wagner, son aptitude surtout à créer des types où s'incarnent les passions

(1) Dans *Richard Wagner et le Drame contemporain* (1887), à la page 99, et dans la *Revue Wagnérienne* (2e année, n° 11, déc. 1886), j'ai désigné le livre de Simrock comme ayant très probablement été celui dans lequel Wagner avait dû étudier sérieusement, pour la première fois, le *Nibelungenlied*. Cette hypothèse a été confirmée depuis par le témoignage de personnes ayant connu le maître.

(2) Cf. H.-S. Chamberlain, *Notes sur Tristan* (*Revue Wagnérienne*, 3e année, n° double X-XI, nov.-déc. 1887, pp. 227-228).

humaines. Nous ne nous y arrêterons pas, sauf pour *les Fées*, car le mythe apparaît ici, et Wagner semble en avoir presque inconsciemment deviné le sens.

Wagner a conservé certains détails de la fable trouvée dans Gozzi, et il en a négligé d'autres, pour les remplacer par des faits dramatiques de son cru. Par exemple, il a voulu que la fée Ada renonçât à son immortalité pour aimer un mortel, conception qui existe en un grand nombre de mythes, et que Wagner lui-même devait reprendre, la marquant au coin de son génie personnel, en créant la Brünnhilde de la Tétralogie. Au contraire, il a gardé un important détail, le baiser délivrant l'amante de la forme monstrueuse qu'un enchantement lui imposait ; c'est là en effet, au point de vue symbolique, le rachat d'une malédiction, d'une déchéance, par un acte de dévouement et d'amour. Mainte tradition, maint poème, présentent cette condition du baiser donné au monstre, la légende, de *Mélusine* par exemple, celle de *la Jeune fille-serpent*, citée par Prætorius dans sa *Weltbeschreibung*, par Seyfried et Kornemann, recueillie également par les frères Grimm. Cette condition se trouve aussi dans le poème français *Guinglain* ou *le Bel inconnu* et dans un poème tout analogue, le *Carduino* italien, qu'a publié M. Pio Rajna (1). Quant à cet autre symbole, la question interdite, nous avons dit précédemment sa haute antiquité (2). Wagner devait l'utiliser plus tard, dans *Lohengrin*, avec une signification plus complète et une richesse dramatique bien supérieure. Enfin l'on remarquera que Wagner a remplacé la métamorphose en serpent par la transformation en statue, et que c'est la puissance du chant, de la musique (considérée comme la langue par excellence de l'amour), qui fait renaître la vie dans cette forme immobile et muette.

Le Vaisseau-Fantôme a pour point de départ la légende

(1) Cf. *Les Romans de la Table ronde*, par *Gaston Paris*, dans *l'Histoire littéraire de la France* (t. XXX).

(2) Voir le chapitre précédent, *l'Histoire et la Légende*.

populaire du « Hollandais Errant ». Wagner raconte, dans l'*Esquisse autobiographique* (1), qu'il la recueillit de la bouche des matelots pendant son orageuse traversée de Riga à Londres (il la connaissait avant ce voyage, mais c'est alors seulement qu'elle prit, à ses yeux, une vive couleur pittoresque et un sens poétique précis). Un autre élément entre en jeu presque aussitôt : dans son *Salon*, Henri Heine parle de cette légende du Hollandais Errant ; il raconte la représentation d'un drame écrit sur ce thème, et qu'il aurait vu à Amsterdam (2). Le capitaine du vaisseau maudit est un Hollandais qui avait juré, au nom du diable, de doubler un cap, malgré la plus violente tempête, quand il devrait pour cela naviguer jusqu'au jour du jugement. Le démon l'a pris au mot, et l'oblige à errer sans répit sur les mers ; il ne lui permet d'aborder la côte que tous les sept ans, pour essayer de se racheter par l'amour d'une femme, amour héroïquement fidèle, acceptant le sacrifice total du bonheur humain, et de la vie s'il le faut. Le Hollandais est descendu à terre ; il lie amitié avec un marchand écossais, qu'il enrichit, et dont il veut épouser la fille. On voit ensuite l'intérieur de la maison du marchand : la jeune fille, Katharina, attend avec anxiété la venue du fiancé promis. Elle lève les yeux, souvent, avec une émotion douloureuse, sur un sombre portrait d'homme appendu à la muraille, ancien héritage que la grand-mère dit être le portrait du Hollandais Errant. L'inconnu entre, Katharina croît reconnaître en lui l'original du portrait ; il se reconnaît lui-même en cette image, mais dissimule son trouble ; or, il a beau railler la superstition de ses hôtes, il ne peut parler du maudit errant sur la mer sans décrire

(1) *Autobiographische Skizze*, au tome I des *Gesammelte Schriften*, ou dans R. Wagner, *Souvenirs*, trad. par C. Benoît. Paris, Charpentier, 1884, in-18.

(2) Heinrich Heine : *Der Salon ;* Hamburg, Hoffmann und Campe, 1834-1840. 4 vol. petit in-16. Le passage en question est au tome Ier (1834), dans la fantaisie intitulée : *Aus der Memoiren des Herrn von Schnabelewopski* (*Erstes Buch, Kap*, VII, pp. 264-273).

cette éternelle infortune en termes tels que la jeune fille achève de tout comprendre. Les fiancés échangent leurs promesses : « Katharina, veux-tu m'être fidèle ? demande l'étranger. — Jusqu'à la mort, » lui répond la compatissante héroïne. Dans la scène finale, le Hollandais est sur le pont de son vaisseau ; il aime vraiment Katharina, il ne veut point lui faire partager sa destinée maudite ; mais la jeune fille, abandonnée par lui sur le rivage, lui crie : « Je t'ai été fidèle jusqu'à ce jour, je te suis fidèle maintenant jusque dans la mort. » Elle se jette dans les flots, le sinistre vaisseau s'abîme au fond des mers, le Hollandais est sauvé.

En étudiant le personnage de Senta et celui du Hollandais, nous verrons la signification que Wagner leur a donnée, la vie poétique puissante qu'il a communiquée à ces figures esquissées dans la légende et dans le récit de Heine. Il a créé, d'autre part, le personnage d'Erik, moins important par sa valeur propre que par le développement ultérieur donné aux sentiments dont le jeune chasseur norwégien est le premier représentant dans cette extraordinaire série de drames.



Il convient d'insister sur la lecture que fit Wagner de l'ouvrage de Heine, *der Salon*, où il trouva, comme lui-même le déclare, un canevas dramatique pour son *Fliegender Holländer*. Par un hasard singulier, ce recueil de Heine contient, dans une de ses parties, *les Esprits élémentaires* (*Elementargeister*), un résumé quelque peu fantaisiste, mais curieux, de nombreuses légendes et traditions (1). Ce sont des histoires de nains, d'elfes et de nixes, présentant un rapport appréciable avec certains éléments du *Ring* et leurs origines mythiques (2) ; puis vient la lé-

(1) *Elementargeister*, au tome III (1837) du *Salon*.
(2) Pp. 147-180.

gende d'Hélias, qu'un cygne conduisait sur le Rhin dans une nacelle, et qui disparut un jour parce que sa femme le questionna sur sa naissance et son nom (1). Ensuite, voici quelques légendes relatives aux femmes ailées, femmes-cygnes (*Schwanenjungfrauen*), Nornes et Walkyries (2), conceptions mythologiques qui jouent un rôle important dans le *Ring* et dans *Wieland der Schmied*. Et ce n'est pas tout : Heine parle de Vénus et de Tannhäuser; il donne même une version (librement transcrite plutôt qu'établie au point de vue critique) de l'un des chants populaires (*Tannhäuser-Lied*) racontant les amours de la déesse et du chevalier. Dans ce texte, la légende est exactement conforme aux traditions recueillies par Grimm: le héros ne demeure qu'une année au Venusberg; le Souverain Pontife (*Pabst Urban*) compare le salut à la renaissance du feuillage sur le bois mort du bâton, et repousse ainsi le coupable. Tannhäuser souhaiterait avoir un an devant lui pour expier sa faute, mais puisque tout délai, tout espoir lui sont refusés, il rentre au Venusberg. Trois jours après sa disparition, la crosse se couvre de verdure; le pape envoie inutilement des messagers par tous pays avec mission de retrouver le pécheur qu'il chassa : Tannhäuser restera dans la montagne maudite jusqu'au dernier jugement. Heine ajoute au chant populaire qu'il restitue et aux explications dont il l'accompagne une fantaisie rimée de sa composition, dont le début est conforme à la légende (à cela près que Tannhäuser demeure sept ans au Venusberg) et qui se termine par des plaisanteries sur les mœurs allemandes et les littérateurs allemands. Cette fantaisie poétique a cependant son importance, car Wagner a pu y prendre l'idée des trois réponses semblables de Tannhäuser à Vénus : le chevalier, dans Heine, adresse trois fois la parole à la déesse, pour lui demander la permission de partir, et trois fois il commence par les mêmes mots : « *Frau Venus, meine schöne*

(1) Pp. 180-181.
(2) Pp. 186-202.

Frau. » Deux vers aussi ont pu être remarqués par Wagner : Tannhäuser, dans l'un, exprime son « douloureux désir d'amertumes »; dans l'autre, il dit qu'il « soupire après les larmes (1) ». Enfin, dans un autre volume du *Salon* (2), Heine fait encore allusion aux légendes sur Tannhäuser, et considère Vénus comme la personnification de la Beauté païenne, injustement proscrite et anathématisée. On voit donc que Wagner, dans ce recueil de Heine, a rencontré, confusément réunis, des éléments, des germes, des indices, pour plusieurs de ses drames.

Tannhäuser, en particulier, va fournir un instructif exemple des transformations opérées par le génie de Wagner. Trois facteurs principaux interviennent dans l'élaboration de ce drame : une légende populaire, celle du chevalier Tannhäuser et de Dame Vénus; un poème allemand du XIIIe siècle, *la Guerre de la Wartburg* (*Der Wartburgkrieg*, ou bien *Der Sängerkrieg auf Wartburg*); l'ensemble des données historiques relatives à Sainte Elisabeth de Hongrie, au landgraf Hermann de Thuringe, à Wolfram von Eschenbach, à Heinrich von Ofterdingen, — en un mot, à la cour lyrique et chevaleresque qui se réunissait à la Wartburg.

Les sources de la légende commune, que résume très clairement le recueil des frères Grimm (3), sont les chants populaires que cite également Heine, le livre de Kornemann, celui de Prætorius (qui reproduit Kornemann), ceux d'Agricola, enfin *Des Knaben Wunderhorn*, où Heine d'ailleurs a puisé (4). C'est du récit de Grimm

(1) *Ich schmachte mich nach Bitternissen... Ich sehne mich nach Thränen.*

(2) Tome II (1835), dans le travail intitulé : *Zur Geschichte der Religion und Philosophie in Deutschland.*

(3) Pour l'usage du lecteur, je signale la traduction française des *Traditions allemandes* des frères Grimm, par Theil (Paris, 1838, 2 vol. in-8; la légende de Tannhäuser est au tome I, pp. 293-295; mais il est clair qu'il vaut mieux recourir aux ouvrages originaux des Grimm).

(4) KORNEMANN : *Mons Veneris*... Francfort, 1614, in-8. PRAETORIUS :

que se rapproche le plus l'affabulation de Wagner : dans l'un comme dans l'autre, par exemple, Tannhäuser invoque Marie pour échapper aux séductions de Vénus (1). Quant au poème, *Der Wartburgkrieg*, ce n'est pas Tannhäuser qu'il met en scène en l'opposant à Wolfram von Eschenbach et aux autres *minnesinger*, mais Heinrich von Ofterdingen. La tradition relative à cette joûte hypothétique (placée en l'année 1206) se retrouve aussi dans la Chronique de Thuringe de Johann Rohte, dans les anciennes Vies de Sainte Elisabeth, dans la chronique de Gerstenberger, dans Wagenseil et Tenzel, et, naturellement, dans le recueil des Grimm, qui ont condensé en leur récit les matériaux fournis par les compilations précédentes (2). Le poème *Der Wartburgkrieg* a pour héros : *von Oftertingen* (Heinrich von Ofterdingen), *Her Walther* (Walther von der Vogelweide), *der Schrîber* (Heinrich der Schreiber), *Biterolf*, *Reimar* (Reimar ou Reinmar von Zweter), *Wolfram von Eschenbach* (qu'il surnomme volontiers « le sage », *von Eschenbach der wîse*), *Klingesôr von Ungerlant* (Klingsor ou Clingsor de Hongrie) (3). En cet étrange tournoi, le vaincu est promis au bourreau *Stempfel*, pour être pendu comme un voleur (4). La première partie de l'œuvre est consacrée aux chants adverses des concurrents. Ofterdingen commence; Walther lui répond; Heinrich der Schreiber continue; Ofterdingen reprend, etc. Au « chant » sixième (nous appelons « chants » les improvisations successives des minnesinger en présence), Heinrich der Schreiber compare Ofterdingen à un chien courant (*Leithund*) qui

Blocksberg; Leipzig, 1668. — J. Agricola : *Sprichwörter* (le premier de ces recueils, *Dre hundert gemener Sprickwörde*, a été imprimé pour la première fois à Madgebourg en 1528).

(1) Voir plus loin les chapitres où sont étudiés les personnages de Vénus et de Tannhäuser.

(2) *Traditions allemandes* (dans la traduction de Theil, tome II, pp. 407-412).

(3) *Der Wartburgkrieg*, publ. et trad. par Carl Simrock. Stuttgart, Cotta, 1858, in-8.

(4) Voir plus loin le chapitre intitulé *Vénus — Elisabeth*.

se tromperait de piste. Ofterdingen réplique orgueilleusement : « Un corbeau a dit au noble faucon : sire coucou, êtes-vous là (1) ? » Le rude Biterolf déclare qu'il ne peut plus faire taire sa colère (2). Il traite Ofterdingen de matou qui veut courtiser le soleil, et le qualifie encore de niais (3).

On retrouve incontestablement, dans ces dialogues, la gradation si dramatique que présente le concours des chanteurs au deuxième acte de *Tannhäuser*. Il faut noter pourtant que l'intervention de Walther, qui existe aux premières versions du drame wagnérien, a été éliminée de la forme définitive; mais le Biterolf du drame musical apparaît très proche parent du Biterolf qui figure dans l'ancien poème, quand on relit l'apostrophe vigoureuse que Wagner lui prête : « Allons ! debout pour le combat contre nous tous ! Qui pourrait se taire en t'écoutant ?... Écoute-moi donc toi-même, luxurieux impie (4) ! »

Ofterding en réplique non moins brutalement à Biterolf, qu'il accuse aussi de sottise (*tumpheit*); il accepte d'être qualifié de chat, mais de chat qui mord les souris de tous côtés (5).

On le voit, Tannhäuser remplace Ofterdingen dans le drame de Wagner (6). Et l'intérêt dramatique de la scène

(1) Ein Kra zuo einem edlen valken sprach
her guggue, sît ir dâ?
(Ch. 7.)

(2) Ich Biterolf muoz iezunt dar,
der Zorn wil lenger swîgen niht...
(Ch. 12.)

(3) Ein Kater dûhte sich sô zart...
. . . .
Dich, tumber Man,
Heinrich von Ofterdingen, oeder Krage!
(Ch. 12.)

(4) Heraus zum Kampfe mit uns Allen!
Wer bliebe ruhig, hört er dich ?
Wird deinem Hochmuth es gefallen,
So höre, Lästrer, nun auch mich!
(*Tannhäuser*, acte III, scène IV.)

(5) Chant 13, vers 1 à 8. Il est intéressant de comparer à cette réponse les paroles si fièrement insultantes de Tannhaüser dans le drame de Wagner :

Ha! thör'ger Prahler Biterolf!
Singst du von Liebe, grimmer Wolf!...

(6) Nous pourrions ajouter que le rôle de Wolfram est puissam-

est décuplé par l'audace du poète-musicien. Ce n'est plus seulement, en effet, d'une suprématie dans l'art du chant qu'il s'agit, mais d'une prééminence dans les bonnes grâces d'Elisabeth; Wolfram et Tannhäuser sont ici rivaux d'amour, du moins aux yeux des assistants. Dans le poème ancien, Ofterdingen vaincu est menacé par ses adversaires; il n'y a là que des insultes d'homme à homme, un différend d'orgueil en disproportion complète avec la cruelle sanction de la joûte; dans le drame, au contraire, Tannhäuser achève de déchaîner la fureur de ses ennemis par l'insolent aveu d'un crime sans exemple, — trahison envers Elisabeth, révolte contre toutes les lois religieuses, cohabitation avec les divinités infernales! C'est le bonheur d'Elisabeth, c'est le salut éternel de Tannhäuser qui s'anéantissent tout à coup, dans une catastrophe sans égale peut-être au théâtre, et qu'un mot, un cri, suffit à provoquer.

Ofterdingen refuse d'accepter sa défaite et sa condamnation; il réclame un délai pour aller chercher Klingsor de Hongrie, le célèbre enchanteur, habile à tous les arts plus qu'aucun autre mortel. Mais ses quatre rivaux n'y consentent point; ils vont tuer leur ennemi, lorsque la princesse (la landgräfin Sophie) intervient en sa faveur. Elle prie qu'on accorde le délai demandé (1). Les che-

ment modifié par Wagner, qui nous montre le noble minnesinger, s'efforçant jusqu'au dernier moment de rendre à la joûte poétique un caractère de courtoise gravité et d'élévation très pure. Il existe une parenté entre le Wolfram de Wagner et celui qu'imagina Theodor Hoffmann dans *Die Serapions-Brüder* (en la nouvelle intitulée *Der Kampf der Sänger*) : le Wolfram du célèbre conteur sauve son amante et son ami, et parle un moment de sacrifier à son amitié son amour. Il faut aussi, en ce même conte, noter la façon dont Heinrich von Ofterdingen entre dans le cercle des chanteurs. Du reste, la lecture d'Hoffmann n'a pas été sans influence sur les inventions de Wagner, et peut-être le type du capellmeister Kreisler a-t-il fourni au poète-musicien quelques idées de son intéressante fantaisie : *Un Pèlerinage chez Beethoven* (*Gesammelte Schriften*, t. I). La priorité de ces remarques appartient à M. Charles Bonnier.

(1) Swenne ich mîn hant ie bôt,
der lât in wol genesen...

valiers cèdent ; Ofterdingen part chercher Klingsor.

Voilà donc le germe rudimentaire de tant de beautés supérieures; voilà d'où est sortie l'intercession d'Elisabeth. Wagner, qui a voulu une sorte de confusion entre son héroïne et Sainte Elisabeth de Hongrie (1), — de même qu'il avait substitué Tannhäuser à Ofterdingen (2) — a aussi remplacé le personnage de la landgrafin Sophie par celui de la chaste amante de Tannhäuser. Ce n'est plus une princesse bienveillante, émue seulement par le barbare traitement réservé au vaincu, que Wagner propose à notre admiration : c'est une vierge, presque une enfant, naïve et timide jusque-là, soudain transformée par l'amour en héroïque suppliante, en médiatrice et en martyre. Le cri qu'elle jette : « *Haltet ein !* » n'est pas l'exclamation d'une naturelle et facile pitié; c'est l'effrayant appel, en la minute suprême, de la plus forte, de la plus sainte des passions. Si Elisabeth pleure, si elle prie à genoux, si elle protège l'infâme de sa poitrine innocente, c'est qu'elle l'aime, et qu'elle va mourir de l'avoir aimé ; c'est qu'il s'agit de l'existence du pécheur et surtout de l'âme de ce pécheur, de son éternité.

Les sources de *Lohengrin* sont peut-être les mieux étudiées parmi toutes celles d'où Wagner a tiré les éléments de ses drames. En particulier, M. Kufferath les a excellemment énumérées et classées. Bornons-nous à signaler les principales, c'est-à-dire le poème allemand, *Lohengrin*, — que Wagner a sans doute connu dans l'édition de Görres, et dont l'auteur n'a pu être encore déterminé avec quelque certitude — *le Chevalier au Cygne* de

Her Wolferam von Eschenbach,
Walther, Reginmâr, Her Schrîber, lâzet iu gesagen
Wart ich für Kumber ie im eines dach,
Sô solt ir Zorn verdagen.

(Ch. 24.)

(1) Voir, plus loin, au chapitre intitulé *Vénus-Elisabeth*.

(2) Le lecteur trouvera, au chapitre intitulé *Tannhäuser*, l'étude du caractère de ce personnage dramatique, tel que Wagner l'a conçu.

Conrad de Würzburg, le *Parzival* de Wolfram (vers 24624-24715), les *Chroniques* d'Hélinand, le livre de Hopp (*Beschreibung von Cleve*), les *Illustrations de Gaule* de Jehan Le Maire (1) et tout un ensemble de légendes, concernant l'origine des ducs de Clèves et de la maison de Bouillon, le roi Charles, l'hypothétique guerrier de Jules César, Salvius Brabo, Geneviève de Brabant, etc., etc., légendes qui ont été utilisées par les compilateurs cités plus haut, et dont les frères Grimm ont également publié les plus saillantes (2). Wagner avait d'ailleurs rencontré l'histoire de Lohengrin dans le poème de la guerre des chanteurs à la Wartburg, où elle vient s'intercaler, étant censée dite par Wolfram. Comme Wagner commençait à pénétrer le sens mythique de Lohengrin et d'Elsa, d'autres traditions s'évoquèrent à ses yeux, traditions émanant de l'antiquité grecque et indoue. Deux surtout paraissent l'avoir frappé, celle des amours de Jupiter et de Sémélé, et celle d'Ourvâsi et de Pourourava (3). Mais tel épisode du drame, telle conception des personnages dérivent encore de sources nouvelles : M. Kufferath a très justement formulé cette remarque, — que j'avais faite aussi à part moi, — que le bel effet scénique d'Ortrude dévoilant ses mauvais desseins et bravant Elsa sur les marches de l'église venait en droite ligne de la dispute des deux reines au seuil de la cathédrale de Worms, dans le *Nibelungen-*

(1) Le livre de Hopp est de 1655; celui de Jehan Le Maire ou Lemaire a eu de nombreuses éditions; les plus complètes sont celles de 1548 et 1549.

(2) Cf. Kufferath : *Lohengrin, la légende et le drame de R. Wagner*. Paris, Fischbacher, 1891, in-18; et A. Ernst, *l'Historique et les origines de « Lohengrin »* (*Revue Wagnérienne*, 3e année, n° III, avril 1887). M. Kufferath démontre, par exemple, que le discours du Roi au premier acte procède des paroles que les chroniques latines du moine Wittikind et de l'évêque Ditmar de Mersebourg prêtent à ce même Henri l'Oiseleur.

(3) Parmi ces traditions ou légendes, il faut citer le mythe de Freya et Odur, et celui d'Eros et Psyché. Wagner insiste particulièrement sur le mythe de Jupiter et Sémélé, et il montre néanmoins quelle supériorité présente l'idée chrétienne, même au point de vue poétique, c'est-à-dire humain.

lied (1). Ajoutons que le livret d'*Euryanthe*, maladroite adaptation dramatique du *Roman de la Violette*, n'a pas été inutile à Wagner. Ortrude, par exemple, semble être une combinaison — très agrandie — de la Matabrune qui joue un rôle pervers dans la légende d'Hélias, le Chevalier au Cygne, et de la perfide Eglantine, qui trahit Euryanthe, dans le livret de Mme de Chetzy, mis en musique par Weber (2).

***

La légende de *Wieland le Forgeron* se rattache étroitement à la mythologie norraine. Sous sa forme la plus ancienne, elle figure dans *l'Edda* : c'est « le Chant de Wölundar », *Wölundar-Kvidha* (3). Dans ce chant, *Wölundar* (*Wieland*) est un habile forgeron qui demeure dans Ufdalir (*Wolfsthal*, vallée aux loups) ; il a deux frères, *Egil* et *Slagfidr ;* tous trois s'emparent de Walkyries qui deviennent leurs épouses : ce sont *Aelrun* (savante à toutes les runes), *Swanhwit* (blanche comme un cygne), *Alhwit* (toute blanche) ; cette dernière échoit à Wölundar. Mais Wölundar est surpris la nuit par *Nidudr*, roi des *Niaren*, et ses guerriers. On voit la correspondance des personnages eddiques avec ceux de Wagner : Wieland, Eigel, Helferich, Neiding ; la Schwanhilde du poète-musicien est l'Alhvite du *Wölundar-kvidha*. L'anneau merveilleux de la Walkyrie, dans la légende, est caché par Wölundar au milieu de sept cents autres ; Nidudr cependant le trouve, s'en empare et le donne à

(1) Cette remarque a également été faite par M. E. Meinck, dans son beau livre : *Die Sagenwissenschaftlichen Grundlagen der Nibelungendichtung Richard Wagners;* Berlin, Felber, 1892, in-8 (p. 59).

(2) La part de création de Wagner n'en est pas moins considérable, en tous ces personnages de *Lohengrin*, et très spécialement dans Ortrude.

(3) *Edda Saemundar hinns Froda ;* Hafniæ, 1818, in-4 (t. II, pp. 2-24).

sa fille *Bödwilde* (la Bathilde de Wagner); il fait couper les tendons des jambes à Wölundar. Le malheureux, que l'on juge incapable désormais de s'échapper, est enfermé dans une petite île, où il doit travailler selon la fantaisie de Neiding. Les fils du roi viennent trouver le captif dans sa forge : il les tue, fait de leurs crânes des coupes et de leurs dents des colliers qu'il envoie à Nidudr, à sa femme et à sa fille. Bödwilde étant venue lui demander de réparer son anneau, il l'endort à l'aide d'un philtre, lui reprend le joyau puissant, la viole, puis s'enlève dans les airs par son pouvoir magique (1), et raille Nidudr, lui révélant la mort de son fils et le déshonneur de Bödwilde.

Dans la *Wilkina-Saga*, le mythe s'enrichit de détails nouveaux : le géant *Wate* ou *Wade*, fils du roi *Wiking* et d'une « femme de la mer » (la Wachhilde de Wagner), est lui-même père de *Wölund* (Wieland). A neuf ans, Wölund est confié à l'habile forgeron *Mimer* (le Mime de la Tétralogie), puis il apprend des nains les secrets les plus ardus de l'art. Comme ces nains veulent le tuer, il les tue eux-mêmes avec la puissante épée de son père Wate, et emporte les trésors qu'ils avaient cachés dans la montagne (2). Il entre au service du roi *Nidung ;* mais *Amilias*, forgeron de Nidung, le jalouse, et prétend triompher de lui en fabriquant un casque à l'épreuve de toutes les armes. Wölund forge une épée d'une trempe extraordinaire, et d'un seul coup fend Amilias de la tête à la ceinture, malgré le casque tant prisé dont son rival s'était couvert. Il tue encore un autre de ses ennemis, l'échanson ou bailli de Nidung. Beaucoup de nouvelles

(1) Wölundar est prince des Alfes (Alfen, Elfen, Alben), sur lesquels régnait son père. Bien que les Alfes paraissent n'avoir été autre chose, historiquement, que les Finnois, la légende en a promptement fait des êtres mystérieux, doués de pouvoirs surnaturels.

(2) La parenté du mythe de Wölund avec celui de Sigurd (Siegfried) ressort clairement du séjour chez Mimer, l'habile forgeron, de la mort des nains par l'épée et de la conquête des trésors.

aventures concernent Wölund et son frère, l'archer *Egil*, qui se trouve accomplir la prouesse que la tradition attribue à Guillaume Tell (la pomme abattue par le père sur la tête de son enfant). Les faits relatifs à la fille et aux fils du roi sont conformes à ceux que raconte le *Wölundar-kvidha*. Mais la fuite aérienne du captif est indiquée d'une façon plus précise : Egil l'archer procure à Wölund des plumes d'oiseaux ; le forgeron s'en fait un habit ailé, et par ce moyen s'envole.

Nous arrivons alors au poème allemand *Dietrich von Bern* (1), partie importante d'un cycle célèbre, et qui paraît être la source principale où Wagner a puisé. La légende est la même que dans la *Wilkina-Saga ;* la « femme de la mer » a pour nom *Wachitt* ou *Wachhilde ;* un fils naît des relations de Wieland avec la fille du roi Nidung : il sera plus tard le héros *Wittich*, qui, portant une armure forgée par son père, se rendra à la cour de Dietrich von Bern. Il importe de constater que la fuite aérienne de Wieland ne présente pas de détails nouveaux.

Wagner a pu lire le texte de *Dietrich von Bern*, soit dans une édition ancienne, soit dans le *Heldenbuch* de Von der Hagen. Mais il est certain qu'il a consulté principalement la traduction moderne, assez librement paraphrasée, que Simrock a faite de l'*Amelungenlied,* contenant l'histoire de Wieland, les aventures de Wittich et de Dietrich von Bern, le voyage d'Ecke, etc. En effet, ces récits versifiés se trouvent dans le *Heldenbuch* de Simrock, publié à une date qui précède de plusieurs années l'esquisse de Wagner sur la légende de *Wieland der Schmied* (2). L'étude des textes confirme absolument l'induction qui résulte de l'examen des dates (3).

(1) *Dietrich von Bern* (*Théodoric de Vérone*), poème allemand du cycle des *Amelungen*, imprimé à Nürenberg en 1661, plusieurs fois réédité, traduit et paraphrasé depuis.

(2) Simrock : *Heldenbuch ;* Stuttgart, Cotta, et Tübingen, 1843-1846, 5 vol. in-8. *Das Amelungenlied* se trouve aux tomes IV et V. En particulier, *Wieland der Schmied* est au tome IV (1843).

(3) Un passage d'une étude de M. Wolfgang Golther (*Bayreu-*

Plusieurs noms, dans la version de Simrock, sont exactement ceux que Wagner a choisis : Wieland, Wate, Eigel, Helferich, Wiking, Neiding, Bathilde, Gram (l'intendant, *der Marschall*). Cependant *Rotherich* ou *Rother*, roi de Suède, devient *Rothar* chez Wagner. Les trois *Schwanenjungfrauen*, dans le *Wieland* de Simrock, s'appellent *Schneeweiss* (blanche comme neige), *Schwanenweiss* (blanche comme un cygne) et *Elfenweiss* (blanche comme l'ivoire). Cette dernière, dans l'ébauche de Wagner, a nom *Schwanhilde*. Pour en revenir au poème interprété par Simrock, la mère des trois filles ailées est *Gunhilde*, leur père est *Isang*. Wieland, Eigel et Helferich s'emparent des *Schwanenjungfrauen;* chacun d'eux en garde une pour femme, pendant sept ans. Les événements, dans leur ensemble, sont d'ailleurs conformes à ceux des autres légendes : le détail des sept cents anneaux, l'épisode de Reigin le voleur découvert par Wieland, la fabrication de l'épée merveilleuse Mimung, la mort d'Amilias, le traitement cruel infligé au forgeron, l'anneau rendu à Wieland pour qu'il le répare, la mort des fils de Neiding, le viol de Bathilde. Pour la fuite, selon le récit paraphrasé par Simrock, de nombreux oiseaux sont abattus par Eigel, l'habile archer, qui en donne les plumes à Wieland. Wieland forge une sorte de vêtement de métal (analogue à une chemise de mailles, un haubert) où il insère les plumes. Il fait essayer ce plumage artificiel, ce vêtement ailé (*Flughemd*) à Eigel, auquel il donne des instructions inexactes, pour que son frère ne puisse qu'éprouver la force des ailes et ne sache pas s'envoler véritablement.

Wagner montre son instinct dramatique en sacrifiant maint détail de ces aventures. Il laisse d'abord de côté une longue narration relative au séjour de Wieland chez Mime et aux exploits de Siegfried, le vainqueur du dragon Fafner. Cette partie d'ailleurs devait lui servir pour

ther Blätter, 15e année, 1892, XII, p. 455), est venu à l'appui de mon observation, depuis la rédaction de ce chapitre.

le poème du *Ring*. Il ne conserve auprès des trois frères qu'une seule des filles ailées, Schwanhilde, l'épouse de Wieland ; il supprime le stratagème des sept cents anneaux. Il oppose la figure de Bathilde à celle de Schwanhilde, et fait de la passion fatale que la fille de Neiding inspire à Wieland un élément significatif de l'action. Nous donnons en note un résumé de *Wieland der Schmied*, tel que Wagner commença de le réaliser (1).

(1) Premier acte. — Wieland forge des bijoux pour les femmes de ses frères Eigel et Helferich, un arc pour Eigel, et, pour Helferich, un flacon d'or. De plus, il a fait une épée, qu'il charge ses frères de porter à Rothar, le héros du Nord qui doit prochainement livrer bataille au tyran Neiding (Rothar, comme Wieland, est de la race de Wiking). Il raconte avoir vu son aïeule Wachhilde, mère de leur père commun Wate. Apparition des trois *Sehwanenjunfrauen* dans les airs. Exclamation caractéristique de Wieland : « Oh ! si je pouvais voler ! à travers l'azur je saurais me conquérir une femme ! » L'une des trois voyageuses tombe épuisée dans la mer ; Wieland se jette à la nage, et la sauve. C'est Schwanhilde ; elle est blessée d'un coup d'épieu, reçu en la bataille où ses sœurs et elles accomplissaient leur rôle de Walkyries. Wieland lui ôte son manteau de plumes, sa parure ailée. Elle dit son origine, l'histoire de son père le roi Isang, parti (comme Lohengrin) parce que son épouse lui fit une question qu'il lui avait interdit de poser. Elle porte un anneau magique, grâce auquel elle est sûre d'être aimée et qui est un talisman de succès pour l'homme épris d'elle. Elle le donne à Wieland, qui déjà est éperdûment amoureux, et elle lui recommande de bien cacher ses ailes, afin qu'elle ne les voie point : « Il est si doux de voler dans l'espace, si délicieux de planer dans les flots aériens! qui a goûté cette ivresse ne peut s'empêcher de la désirer toujours... (Ce poétique détail se trouve, — exprimé en termes moins heureux, — dans le *Wieland der Schmied* de Simrock, sommairement analysé plus haut.) »

Wieland s'en va dans la forêt. Bathilde survient, à la nuit tombante, avec ses femmes, l'intendant Gram et ses hommes d'armes. Elle prend l'anneau, — Gram tombe amoureux d'elle, et, obéissant à ses instructions, incendie la demeure de Wieland. Le forgeron, à son retour, est pris, garrotté ; mais, brisant ses liens, il met les agresseurs en fuite. Désespéré de la perte de Schwanhilde qu'on lui a dit être morte dans les flammes, il veut se tuer ; ses frères l'en empêchent. Il monte sur un tronc d'arbre creux, traverse la mer, prend conseil de Wachhilde et arrive au *Niarenlund* (le pays des Niaren, où règne Neiding).

Deuxième acte. — Gram, revenu auprès de Neiding sans Wieland, est chassé de son emploi. Il supplie Bathilde d'intercéder pour lui. Elle lui promet son aide, confiante au pouvoir de l'anneau; mais un danger menace : Wieland est à la cour de Nei-

On remarquera la disparition des incidents relatifs à Reigin, comme de tous ceux dont le caractère barbare aurait altéré la haute signification humaine qu'il voulait

ding, qu'il sert, et pour qui, sous le nom de *Goldbrand*, il forge des chefs-d'œuvre. « Il est venu pour la vengeance, dit Bathilde, mais, grâce au talisman, j'ai enchaîné son cœur, lui faisant oublier Schwanhilde. » Arrivée d'Eigel et de Helferich, messagers de Rothar, porteurs d'une déclaration de guerre à Neiding. Wieland présente à Neiding une épée de trempe merveilleuse, et s'engage à en fournir de pareilles à toute l'armée si on lui accorde la main de Bathilde. Mais Bathilde, d'autre part, dévoile l'identité de Wieland à Neiding, exige qu'on le mette dans l'impossibilité de nuire, et promet au roi la pierre précieuse de l'anneau, gage assuré de victoire. Neiding donne Gram à Bathilde pour époux. Scène entre Neiding, Gram, Bahilde, Eigel, Helferich et Wieland : le forgeron reconnaît ses frères d'une part, son agresseur de l'autre ; il brandit l'épée, fend le casque et la tête de Gram et effleure du même coup la main de Bathilde, qui voulait protéger Gram ; l'anneau qu'elle porte est ébréché par la lame. On se jette sur Wieland et ses frères ; ceux-là s'échappent, se frayant un passage, l'épée à la main. Bathilde demande la mort de Wieland, mais Neiding veut l'employer à forger des glaives pour ses soldats, et ordonne de lui couper les tendons des jarrets, afin qu'il ne puisse s'enfuir.

Troisième acte. — La forge de Wieland. S'appuyant sur des béquilles, Wieland se traîne jusqu'à l'enclume, et forge des épées en gémissant sur sa honte, son malheur, sur sa folle passion pour cette femme « que pourtant il n'aime pas ». Il lui faut cependant la conquérir, et, pour réaliser cet impossible rêve, il continue son ingrate besogne. Bathilde vient, lui demande de réparer l'anneau endommagé. Wieland le prend en main, et aussitôt l'amour de Schwanhilde le ressaisit. Il insulte Bathilde, il lève son marteau pour lui briser la tête. Epouvantée, Bathilde lui crie : « Schwanhilde est vivante ! » et lui raconte que Schwanhilde a retrouvé ses ailes avant d'être atteinte par les flammes, et s'est envolée pour rejoindre ses sœurs. Après un nouveau désespoir, Wieland se lève, en proie à un si terrible enthousiasme que Bathilde le contemple avec une admiration éperdue : « C'est un dieu que je vois, dit-elle. — Non, répond Wieland, mais un homme étreint par la suprême angoisse ! La détresse a rendu à Schwanhilde ses ailes ! A moi de faire, en ma détresse, ce que nul homme n'a fait encore ! » Bathilde, émue de tant de douleur, de courage et d'amour, s'écrie : « Je t'aime pour tes souffrances ! Wieland, comment expier ma faute ? — Aime, et tu seras pardonnée, » réplique Wieland. Elle part, et va trouver Rothar, qui naguère l'avait inutilement demandée en mariage.

Wieland seul. Il se remet au travail. Avec les lames des épées destinées à Neiding, il se fera deux ailes puissantes. A leur joint il placera le joyau magique, dont le pouvoir achèvera le miracle de son effort. Et soudain, par l'ouverture béante de l'énorme

donner à Wieland : la mort des jeunes princes, la violence faite à la fille de Neiding. Le retour de Schwanhilde, la conversion morale de Bathilde, la manière dont Wieland accomplit, seul, le prodige de sa fuite vengeresse, toutes ces évidentes beautés — jusqu'au détail grandiose des lames d'épées, faites pour l'esclavage et la guerre, devenant les pennes étincelantes de ces ailes de délivrance que se forge le captif, — constituent à proprement parler la création poétique de Wagner.

cheminée, la voix de Schwanhilde, qui plane au haut des airs, arrive à son oreille. Elle l'appelle, il lui répond : « Je me forge des ailes... Vengé, je monterai vers toi ! » Neiding et les grands de la cour frappent à la porte; Wieland les fait entrer, referme la porte derrière eux, jette sans qu'on le voie la clef dans le brasier. Neiding, qui sait que l'armée de Rothar approche, demande qu'on livre promptement les épées ; les courtisans raillent le forgeron infirme, habile à se servir de béquilles... Wieland répond insolemment au roi : « Avec tes épées, s'écrie-t-il, je me suis fait des béquilles d'une nouvelle espèce ! » Il engage ses bras dans les formidables ailes de métal, et, agitant ces ailes, chasse la flamme du foyer dans toute la forge, faisant reculer Neiding saisi de terreur. La flamme envahit la scène; le toit s'effondre, les murs croulent sur Neiding et ses compagnons. Ailes déployées, Wieland plane au-dessus des décombres, dans la lueur rouge de l'incendie. Déjà surviennent les soldats de Rothar. Eigel achève Neiding, qui se débattait au milieu des ruines. Au loin, toujours plus haut, Wieland monte ; ses ailes d'acier jettent des éclairs. Schwanhilde vole à sa rencontre ; ils se réunissent et disparaissent à l'horizon.

Nous nous sommes longuement arrêté à *Wieland der Schmied*, parce que cette ébauche dramatique de Wagner est presque totalement ignorée en France, et que nous avons cru utile de la faire connaître. De plus, la légende de Wieland, répandue au moyen-âge dans l'Europe entière, a une grande importance. Dans l'intéressant ouvrage de G.-B. Depping et Francisque Michel, *Véland le Forgeron* (Paris, Firmin-Didot, 1833, in-8 ; M. S. W. Singer en a donné à Londres, chez Pickering, en 1847, une traduction anglaise, avec additions et avec l'adaptation d'Oehlenschlager), on trouvera un résumé des traditions qui se rattachent à celle de Wieland, et spécialement la nomenclature des romans français du moyen âge où il est question de *Galland* (*Wieland, Wayland*), par exemple *Ogier le Danois*, *Fierabras d'Alixandre*, *le Chevalier au Cygne*, *Godefroi de Bouillon*, *Huon de Bordeaux*, etc... Enfin, ces traditions présentent avec celles du trésor des Nibelungen, des Wälsungen et de Siegfried de nombreux points de contact. Wagner devait les utiliser, et se servir également de sa propre esquisse dramatique de Wieland, dans l'élaboration définitive de la Tétralogie.

***

Nous ne dirons qu'un mot des *Maîtres Chanteurs*, l'invention poétique de Wagner s'y exerçant sur tous les points. L'Histoire ne lui fournissait que des éléments très généraux sur le personnage principal, Hans Sachs. Les caractères, les sentiments, l'action sont presque entièrement du fait de Wagner. La documentation qu'il a utilisée s'applique principalement à la corporation des Maîtres, aux *leges tabulaturæ* ou règles du chant, à l'énoncé des « modes » divers, et au détail des épreuves. Wagner a mis à profit surtout le livre de Jean-Christophe Wagenseil, qui abonde en renseignements curieux (1).

(1) Le livre de Wagenseil est ainsi intitulé : *Joh. Cristophori Wagenseilii de Sacri Rom. Imperii libera civitate Noribergensi commentatio; accedit de Germaniæ Phonascorum (von der Meisi tersinger), origine, præstantia, utilitate et institutis sermone vernaculo liber;* 1697, *Altdorfi Noricorum, typis impensisque Jodoc-Wilhelmi Kohlesii.* On y trouvera, outre les renseignements sommairement indiqués ci-dessus, les noms de douze maîtres chanteurs dont la réputation subsistait encore au temps de Wagenseil; Wagner a conservé ces noms pour ceux de ses personnages, en modifiant seulement un ou deux prénoms. Le texte des *leges tabulaturæ* que lit Kothner au premier acte des *Meistersinger* rappelle de très près celui de Wagenseil. Dans le numéro du 14 mars 1885 de la *Revue wagnérienne* (1re année, n° II), Victor Wilder a publié un intéressant article sur l'emploi que Wagner a fait du livre de Wagenseil; on trouvera aussi un résumé de ces ressemblances dans mon article de *la Grande Encyclopédie*, au mot *Maitres Chanteurs*.

Parmi les ouvrages qui ont pu influer sur la conception de Wagner et lui préparer les voies, il faut mentionner encore l'opéra de Lortzing, *Hans Sachs;* MM. Albert Soubies et Charles Malherbe, dans leurs *Mélanges sur Richard Wagner* (Paris, Fischbacher, 1892, in-16), supposent que Wagner a entendu ou lu un petit opéra-comique en un acte, *l'Elève de Presbourg* (de Vial et Muret, musique de Luce), représenté pendant son séjour à Paris, le 24 avril 1840.

CHAPITRE XI

TRANSFORMATION ET CRÉATION

Mon enfant — de Tristan et d'Isolde je sais une douloureuse histoire.
(*Les Maîtres Chanteurs de Nürenberg*, acte III, scène IV.)

II

La légende de Tristan et d'Iseult, au fond mythique, nous est connue par un très grand nombre de poèmes et de romans. Ces récits peuvent être classés en deux groupes, caractérisés, l'un, par la version française dite *Poème de Thomas*, l'autre, par la version également française dite *Poème de Béroul* ou *Bérol* (1).

(1) Cette classification, indiquée dans la plupart des travaux relatifs aux poèmes et récits sur Tristan et Iseult, est présentée avec une netteté particulière dans la thèse de M. Fritz Vetter : *la Légende de Tristan, d'après le poème de Thomas et les versions principales qui s'y rattachent;* Marburg, 1882, in-8.

Elle n'est pas cependant aussi absolue qu'on pourrait le croire, et, en tout cas, l'unité de chacun des deux groupes est plus apparente que réelle. Ainsi, M. Ernest Muret, dans son étude sur *Eilhart d'Oberg et sa source française* (*Romania*, t. XVI, 1887, pp. 288-363), croit plus juste de dénommer *version arthurienne* celle qui caractérise le deuxième groupe, en y distinguant trois formes essentielles, la version de Béroul, le poème inconnu où Eilhart aurait puisé, et la version principale des romans en prose; il suppose qu'une compilation antérieure a précédé ces trois versions voisines, et qu'elle-même dérive des anciens lais bretons, anglais et français coordonnés par les *conteurs*. M. Wolfgang Golther (*Die Sage von Tristan und Isolde;* Munich, Kaiser, 1887, in-8), émet des opinions analogues. Il nomme la version générale du deuxième groupe *version du jongleur* (*Spielmanns Version*), et

Dans le premier groupe, on range, outre le poème attribué à Thomas (1), un poème quelquefois intitulé *la Folie Tristan* (2), l'adaptation allemande de Gottfried de Strasbourg (*Tristan und Isolde*), de laquelle nous parlerons plus loin avec quelque détail, la traduction anglaise (*Sir Tristrem*) publiée pour la première fois par Walter Scott et dont la source fut attribuée par lui à « Thomas of Erceldoune », et la traduction islandaise, *Tristrams Saga ok Isondar* (3). Au second groupe, avec la version de Béroul (4), se trouvent un autre poème sur Tristan déguisé en fou (5), l'adaptation allemande d'Eilhart von Oberg (6), et les continuations ajoutées au poème de Gottfried par Ulrich von Türheim et Heinrich von Vrîberg (Freiberg ou Friedberg ?). A ce dernier groupe se rattachent aussi les romans français en prose, si souvent réimprimés (7).

celle de Thomas *version courtoise* (*höfische*). Il semble que cette *version du jongleur*, ou *arthurienne*, ou *commune*, soit la plus ancienne des deux, et l'on s'accorde à croire que le poème perdu de Chrestien de Troyes sur Tristan devait aussi s'y rattacher.

(1) Les fragments connus de ce poème ont été publiés par Francisque Michel : *Tristan, recueil de ce qui reste des poèmes relatifs à ses aventures* (Londres, Pickering, 1835-1838, 3 vol. petit in-8). Ils figurent au tome II (manuscrit Douce) et au tome III (manuscrit Sneyd). Un autre fragment (fragment de Cambridge) a été trouvé par M. de la Villemarqué et publié dans les *Archives des Missions scientifiques* (t. V, p. 97).

(2) Ce poème est également compris dans le recueil de Michel, au tome II (manuscrit Douce).

(3) Cette version a été publiée par M. Eugen Kölbing : *Tristrams Saga ok Isondar;* Heilbronn, 1878. M. Kölbing a aussi publié le poème *Sir Tristrem* (Heilbronn, 1883).

(4) Les fragments de Béroul sont dans le recueil de Fr. Michel, au tome I (manuscrit de Paris et manuscrit de Berne).

(5) Fragment également publié par Michel dans son recueil sur Tristan (manuscrit de Berne) et par M. Morf dans le tome XV de la *Romania* (1886). Au même volume de la *Romania* on trouvera une intéressante étude de M. Lutoslawski sur *les Folies de Tristan*.

(6) Le poème d'Eilhart a été intégralement publié par M. Franz Lichtenstein (Strasbourg, 1877, in-8).

(7) Au sujet des versions en prose, M. Gaston Paris (*Romania*, t. XV, pp. 596-602) montre le peu de certitude des attributions longtemps admises (Luce du Gast) et déclare tout à fait fantaisistes les hypothèses relatives à Elie de Boron. M. J. Bédier (*Romania*, t. XV, pp. 481-510) a étudié avec soin le dénouement des

Selon M. Gaston Paris, la primitive légende serait absolument celtique d'origine (1). Cette opinion n'est point partagée par MM. Golther et W. Förster, malgré les sérieuses présomptions qui militent en sa faveur. Quant aux idées mythiques incluses en cette légende, elles sont communes à beaucoup de traditions aryennes, et les fables helléniques en contiennent plusieurs témoignages (2).

Le travail d'interprétation et de création accompli par Wagner pour la composition de *Tristan* est plus intéressant que ses recherches critiques, dont il nous faut néanmoins indiquer sommairement la nature. Parmi les sources où il a puisé, la première en importance, la première sans doute aussi comme date d'utilisation, est le poème *Tristan und Isolde* de Gottfried de Strasbourg. Les poèmes français viennent ensuite, et il leur emprunta beaucoup : à plusieurs reprises, il s'écarta délibérément de la version de Gottfried pour lui en préférer d'autres.

C'est d'ailleurs du poème de Thomas, plus ou moins altéré, que dérive, comme il a été dit précédemment, l'adaptation de Gottfried (3). Mais Gottfried a en propre un

romans en prose, imprimés, pour la plupart, d'après un manuscrit français du XV[e] siècle (Bibliothèque Nationale, 103) et les concordances de ce manuscrit avec le poème d'Eilhart. M. E. Löseth a analysé le *Tristan* en prose, d'après une minutieuse collation des manuscrits de la Bibliothèque Nationale (*le Roman de Tristan, le roman de Palamède et la compilation de Rusticien de Pise;* Paris, Bouillon, 1891, in-8).

(1) *Romania*, t. XV, pp. 596-602.

(2) Au sujet du mythe primitif et de sa parenté avec d'autres mythes, l'on fera sagement, si l'on veut demeurer sur le terrain de la discussion critique, de l'histoire littéraire et de la philologie, de consulter particulièrement les auteurs cités dans les notes précédentes et les autorités qu'ils invoquent. A un point de vue moins scientifique, mais qui doit trouver sa place ici, puisqu'il s'agit de l'œuvre d'un artiste, et que la vérité subjective de sa conception importe non moins que sa valeur objective, on pourra consulter aussi les travaux suivants : MONE : *Die Tristanssage...* Heidelberg, 1822 ; — H.-S. CHAMBERLAIN : *Notes sur Tristan, Revue wagnérienne,* 3[e] année, X-XI, nov.-déc. 1887), et les nombreuses publications de M Hans de Wolzogen.

(3) Gottfried a eu sous les yeux un modèle français en écrivant

sentiment très délicat et très élevé, une grâce d'expression particulièrement émue, et sa tournure d'esprit le porte à méditer sur les événements qu'il raconte, à en pénétrer le sens intime. Ce caractère frappe le lecteur en mainte page du récit, et tout d'abord dès le préambule où Gottfried parle du monde intérieur, le monde de souffrance et de joie, où notre âme vit réellement. Les amours de Blanchefleur et de Riwalin, la mort de Blanchefleur, l'aventure de la grotte, d'autres épisodes encore en témoignent. Par malheur, le poème s'arrête, inachevé, avant les grands faits humains qui forment l'admirable couronnement de la légende, c'est-à-dire le désespoir de Tristan blessé, le retour d'Isolde, la mort de l'amant et la mort de l'amante.

Wagner a conservé à ses héros les noms qu'ils portent dans le poème de Gottfried. Mais il a modifié leurs caractères, et transformé très profondément l'ensemble et la portée du récit, par élimination des faits accessoires, par création aussi de faits nouveaux. Tout ce qui est relatif à Riwalin, à Blanchefleur, à Morgain, au fidèle Rual li Foitenant, est exclu du drame; par voie d'al-

son poème. Fréquemment, il indique des jeux de mots, ou plutôt des doubles sens, que la signification des mots français conservés par lui dans son texte permet seule d'expliquer. Par exemple, il nomme la fille du duc Jovelin « Isolde-aux-blanches-mains », il insiste sur l'idée de tristesse contenue dans le nom de Tristan, il équivoque d'heureuse façon sur des mots de sonorités analogues, comme « *la mer, l'amer, l'amour* » (vers 11949 et suiv.), et il cite des vers français tout entiers.

Le poème de Gottfried a été publié par Groote en 1821, par von der Hagen (avec les autres œuvres du minnesinger) en 1823; l'édition la plus répandue vers l'époque où Wagner a élaboré son drame est celle de Massmann, parue en 1843. Il faut encore mentionner, en bon rang, l'édition de Bechstein et celle qui figure dans la collection de Pfeiffer, *Deutsche Classiker des Mittelalters* (vol. 7 et 8, Leipzig, 1869, in-8). Aux lecteurs qui ignorent l'allemand, on doit signaler la très remarquable étude de M. A. Bossert: *Tristan et Iseult, poème de Gotfrit de Strasbourg, comparé à d'autres poèmes sur le même sujet* (thèse de doctorat ès-lettres), Paris, Frank, 1865, in-8. Enfin les lecteurs qui, connaissant l'allemand moderne, ne sont point familiarisés cependant avec le *Mittelhochdeutsch*, trouveront des éditions « modernisées » de ce poème, entre autres celle de Kurtz et celle de W. Hertz.

lusion seulement, nous sommes renseignés sur l'origne de Tristan, sur les deuils qui ont enveloppé sa naissance. D'une manière générale, toutes les aventures sont supprimées qui ne sont pas liées étroitement à l'évolution passionnelle du drame. Les exploits de Tristan, décrits par Gottfried et par les autres conteurs, disparaissent complètement ici ; il ne demeure de cette grande prouesse que le souvenir du duel avec Morold, — qui doit être l'obstacle, infranchissable aux yeux du monde, à tous sentiments d'amour entre le neveu du roi Marke et la princesse d'Irlande, — et cette renommée glorieuse que célèbre Brangäne en quelques phrases (et dont parlent aussi le roi Marke et Kurwenal). Wagner ne nous fait assister ni au combat contre Morold, ni au séjour de Tristan à la cour d'Irlande, auxquels Gottfried employait des milliers de vers. En traits brefs, vifs, précis, une dramatique narration résume ce qu'il nous est nécessaire de savoir, et fait revivre des événements de première importance : « Dans soixante vers très courts, dit excellemment M. H.-S. Chamberlain (1), Isolde nous raconte tout ce qui est essentiel et intéressant... Gottfried de Strasbourg en avait exigé un peu plus de onze mille pour arriver à la scène du philtre ! » Grâce à ce travail d'élimination et de concentration, le conflit moral et la passion qui va le résoudre dominent tous les incidents concrets : les âmes sont au premier plan et y demeurent, au point que rien n'existe plus, réellement, que leur émotion et leur désir (2).

(1) *Notes sur Tristan et Isolde (Revue wagnérienne*, 3ᵉ année, nᵒ double X-XI, nov.-déc. 1887, p. 246).

(2) Dans le poème de Gottfried, Riwalin, frère du roi Marke et seigneur de Parménie, est tué au combat par Morgain. Son épouse Blanchefleur, accablée par cette nouvelle, meurt en mettant au monde un fils. Le baron Rual li Foitenant et sa femme donnent le nom de Tristan à l'enfant, l'élèvent et le confient à un homme sage, Kurwenal (le Gouvernail des romans français), Tristan, un jour, entre par curiosité dans un vaisseau norwégien ; les marchands qui montent le vaisseau l'enlèvent, mais une tempête les assaille pendant la traversée ; ils font vœu de le rendre à la liberté et le déposent en Cornouailles. Rual le retrouve à Tintaïol, à la cour de Marke. Armé chevalier, Tristan vainc et tue Morgain. Il

Il faut noter des modifications importantes dans les circonstances des événements caractéristiques. Ainsi, Gottfried fait soigner Tristan blessé par la reine d'Irlan-

s'élève avec force contre le tribut annuel de soixante jeunes gens que le Cornouailles et l'Angleterre payent au redoutable Morold. Il défie Morold au combat, se bat avec lui dans une île, le tue, lui coupe la tête et envoie cette tête en Irlande. Morold, oncle d'Isolde, avait annoncé avant la lutte, pour effrayer Tristan, que ses armes étaient empoisonnées et que sa sœur, la reine d'Irlande, en pouvait seule guérir les blessures. Tristan, blessé dans le duel, se rend en Irlande, où il se fait appeler Tantris, et se donne comme un musicien. La reine le guérit, et le prie d'achever l'instruction de sa propre fille, Isolde. Il retourne en Cornouailles; les courtisans, qui l'envient, décident Marke à rechercher Isolde en mariage. Tristan est envoyé par le roi en Irlande pour demander la princesse. Il y tue un dragon qui ravageait le pays. Après ce combat, Tristan épuisé demeure couché au bord d'un étang; un échanson du palais rapporte la tête du monstre, prétend être le vainqueur, et réclame la récompense promise, qui est la main d'Isolde. Isolde et sa mère vont à la rencontre du héros, et reconnaissent en lui Tantris. Tristan veut combattre l'échanson; pendant que le page Paranis nettoie ses armes, Isolde voit une brèche à l'épée, et constate que le morceau de fer retiré jadis de la tête de Morold s'y applique exactement; elle prend l'épée, cherche Tristan, le trouve au bain et veut le tuer. Mais, au moment de frapper, elle hésite; sa mère survient, puis Brangäne, qui obtient une réconciliation. L'échanson renonce au combat; Brangäne, Isolde et Tristan partent pour le Cornouailles.

Un breuvage d'amour a été préparé par la reine pour Isolde et pour Marke. L'erreur d'une suivante le fait boire à Tristan et à Isolde. Brangäne, arrivée trop tard, jette à la mer la coupe vide. Les amants débarquent enfin en Cornouailles. C'est alors une vie d'inquiétude et de ruses, les rendez-vous épiés, Marke averti par le courtisan Mériadoc d'abord, — qui nourrit une secrète passion pour Isolde, — par le nain Melot ensuite. Les amours de Tristan et d'Isolde, servies par Brangäne, sont traversées de périls divers; Tristan s'exile au pays de Galles, puis est rappelé à la cour. Bientôt les amants sont soupçonnés et surpris de nouveau ; Marke ordonne à Tristan de partir, et répudie Isolde. Tous deux s'éloignent et se réfugient dans une grotte, *la fossure à la gent amant* (Gottfried en fait une description toute symbolique). Marke les y découvre, et les aperçoit, endormis, par une fente du rocher; Isolde lui paraît si belle, reposant ainsi, séparée de Tristan par une épée nue, qu'il bouche l'ouverture du roc avec des feuilles, de peur qu'un rayon de soleil ne flétrisse le teint de l'infidèle, et qu'il se retire en pleurant. Peu après, il fait revenir Isolde et Tristan à sa cour. Mais Tristan le quitte, définitivement cette fois, parcourt la Normandie et l'Allemagne, puis retourne dans son pays natal, va délivrer le duc d'Arundel, Jovelin, d'ennemis qui l'assiègent, se lie avec le fils de Jovelin, Caëdin, et séjourne à la

de, qui s'appelle d'ailleurs Isolde comme sa fille. Wagner, d'accord en cela avec Thomas, avec Eilhart von Oberg et les romans français en prose, veut qu'Isolde guérisse elle-même la blessure de Tristan, ce qui est singulièrement préférable au point de vue dramatique. M. Chamberlain, à ce propos, cite un vers de Wagner qui est presque littéralement traduit du poème attribué à Thomas de Bretagne : « *Die Wunde die sie heilend schloss* — Quand ele jadis guarrai ma plaie (1). » La rencontre paraît d'autant moins fortuite qu'elle a lieu en des passages qui se correspondent à peu près exactement, le monologue du Tristan wagnérien (au troisième acte), et le discours de Tristan blessé à son ami Kaherdin dans le poème de Thomas. A cette coïncidence, j'ai pu en ajouter plusieurs autres. Tristan, par exemple, dit à Kaherdin :

> Ça nul hume ne me put garir
> Fors seulement réine Ysolt :
> Ele puet fere, si'l volt
> La mécine, ele ad poier...

On retrouve des expressions analogues dans les narrations du premier acte de *Tristan*, mais surtout au troisième, en cette phrase de Kurwenal : « S'il s'éveillait, ce serait pour mourir, à moins qu'auparavant ne survienne le médecin véritable, Isolde, la seule guérisseuse qui

cour de ce prince, où son talent de musicien et de poète ravit tous les cœurs. Bientôt il se laisse charmer par la beauté de la fille du duc, « Isolde-aux-blanches-mains, » comme si une confusion passagère s'établissait dans son esprit entre elle et l'autre Isolde, tant et si longtemps aimée ; et cette illusion momentanée, lorsqu'elle se dissipe, lui laisse au cœur une inexprimable tristesse.

Là s'arrête le poème de Gottfried.

(1) Version du manuscrit Douce (Michel, tome II). Un vers d'un fragment attribué à Béroul exprime d'ailleurs la même idée en termes analogues, et je croirais même volontiers que c'est de ce vers-là que Wagner s'est inspiré : « Molt me gari soef ma plaie. » Cf. Michel, tome I, 2e fragment (manuscrit de Berne).

nous puisse aider (1). » Plus loin, Tristan, parlant du philtre d'amour, recommande à Kaherdin de rappeler à Isolde les bonheurs et les tristesses d'autrefois : « Dites-lui qu'il lui souvienne

Del beivre qu'ensemble beuimes
En la mer quen suppris en fuimes.
El beivre fud la nostre mort
Nus n'en aurum jamais confort;
A tel ure doné nus fu
A nostre mort l'aurum béu (2).

Ici encore, on pense à certains passages du second acte, lorsque Tristan et Isolde parlent du philtre d'amour, et de la mort qu'ils ont réellement bue en le buvant, et aussi à la malédiction d'amour, le *Liebesfluch* du troisième acte. Le vers « nus n'en aurum jamais confort » a pu être l'origine de quelques-unes des plaintes que Tristan gémit en ce passage (3). Dans le poème « Tristan déguisé en fou (4) », Tristan fait allusion à la blessure qu'il reçut en combattant Morold :

L'os de la hanche m'entamast
E li fors venim eschausfat...

Wagner écrit : « Le venin de la blessure était déjà près

(1) Erwachte er.
wär's doch nur
um für immer zu verschei den,
erschien zuvor
die Aerztin nicht,
die einz'ge, die uns hilft.
(Acte III, scène I.)

(2) Michel (tome II).

(3) Da ward der sehrend'ste
Zauber erlesen,
dass nie ich sollte sterben,
wich ew'ger Quat vererben
. . . .
Welcher Balsam sollte
mir Lind'rung verleihn!
(Acte III, scène I.)

(4) Manuscrit Douce (Michel, tome II, 2e fragment).

de mon cœur (1). » Le Tristan du trouvère continue par le récit de son premier voyage en Irlande :

Li venz levat, turmente grant,
E chaçat ma nef en Irlant...

Wagner écrit : « Le vent gonfla la voile, me poussant vers la fille d'Irlande (2). » Enfin, lorsque l'Iseult de Thomas se lamente sur le cadavre de son ami (3), elle tient un touchant discours dont voici les plus importants passages :

Ami Tristan, quant mort vos vei
Par raison vivre puis ne dei
Mort estes pur l'amour de mei,
Par raison vivre puis me die.
Mort estes pur la meire amur
Et j'o muer, amis, par tendrur,
Que jo à tens n'i poi venir
Vos et vostre mal guarir.
Amis ! Amis ! par vostre mort
N'aurai jamais pur rien confort,
Joie ne hait ne nul deduit.
Icil orages seit destruit
Que tant me fist, amis, en mer,
Que n'i poi venir, demurer !
Si je fuisse à tens venue
Vis vos oüse, amis, rendue
E parlé dulcement à vos
Del amor qu'ad esté entre nos ;
. . . .
Si je ne poisse vos guarir,
Que ensemble poissum dunc murrir
Quant à tens venir n'i poi
Et jo l'aventure n'oi

(1) Der Wunde Gift
dem Herzen nah'.
(Acte III, scène

(2) Den Segel blähte der Wind
hin zu Irland's Kind.
(Acte III, scène I.)

(3) La version publiée au tome III de Fr. Michel (manuscrit Sneyd) contient quelques vers de plus que celle publiée au tome II. C'est à cette version plus complète qu'il est fait allusion ici.

E venue sui à la mort,
De meismes le bevre averai confort.
Pur mei avez perdu la vie,
Et jo frai cum verai amie :
Pur vos voil murir ensement.

Si l'on veut lire attentivement ce texte, et spécialement s'arrêter aux vers imprimés en italiques, on y trouvera le germe de plusieurs phrases que Wagner a écrites dans la lamentation d'Isolde (1).

Les manuscrits en prose française, — sauf un (le manuscrit 103 de la Bibliothèque Nationale), qui d'ailleurs a servi de base aux éditions successives du roman, — racontent d'autre sorte la mort des deux amants. Iseult a obtenu de revoir une dernière fois Tristan blessé; elle le supplie de l'emmener avec lui dans la mort. Tristan lui ouvre ses bras, et « l'accole si étroitement que, dans cet embrassement, leurs deux cœurs se rompent, et leurs âmes s'en vont (2) ».

Sur ce point, la version d'Eilhart se rapproche de celle de Thomas. Mais elle a pourtant son caractère propre : la femme de Tristan — « l'autre Isolde » — gémit sur le cadavre; Isolde entre et lui dit : « Femme, relève-toi, et laisse-moi m'approcher. J'ai plus de droits que toi à le pleurer, tu peux m'en croire. Je l'ai davantage aimé (3). »

(1)
Isolde ruft :
Isolde kam.
mit Tristan treu zu sterben...
Nicht an der Wunde,
an der Wunde stirb mir nicht!
uns Beiden vereint
erlösche das Lebenslicht!...
Muss sie nun jammernd
vor dir steh'n,
die sich wonnig dir zu vermählen
muthig kam über Meer?
Zu spät! zu spät!
..... Tristan!
..... Geliebter!
(*Tristan*, acte III, commencement de la scène II.)

(2) J. Bédier : *la Mort de Tristan et d'Iseut, d'après le manuscrit français 103 de la Bibliothèque Nationale comparé au poème allemand d'Eilhart d'Oberg* (*Romania*, t. XV, pp. 481-510).

(3) V. 9430. Wagner a pu connaître le poème d'Eilhart, ou du moins des fragments importants de ce poème, par la publication

Elle découvre le cercueil ; sans ajouter une parole, elle déplace un peu le corps de Tristan, se couche à son côté et meurt.

Dans les romans en prose française, une ronce « belle et verte et foillue » sort de la tombe de Tristan, s'élève par-dessus la chapelle funéraire, descend sur la tombe d'Iseut et s'y enfonce. Cette tradition, conforme sans doute à la légende dont s'inspirèrent diversement Thomas et les autres poètes, se retrouve exactement dans l'adaptation norwégienne, la *Tristrams Saga*, publiée par Kölbing. Dans le poème d'Eilhart, Marc fait planter un buisson de roses sur la tombe d'Isolde et un cep de vigne sur celle de Tristan ; les deux plantes croissent ensemble, et personne ne peut les séparer (1). Le roman en prose allemande, écrit directement d'après Eilhart, renferme le même détail (2). Les deux continuateurs de Gottfried, Ulrich von Türheim et Heinrich von Vrîberg, racontent également l'amoureux miracle de la vigne et du rosier (3).

Wagner ne pouvait évidemment tirer parti en son drame de ce très poétique épisode ; mais il a pratiqué bien d'autres suppressions en ces dernières scènes de la poignante histoire, et toutes démontrent son infaillible sens dramatique. Thomas, Gottfried, Eilhart, l'auteur inconnu du *Tristrem* anglais (poème qui rappelle du reste de très près, comme ordre et nature des événements, les fragments attribués à Thomas), tous enfin font épouser à Tristan « l'autre Iseult », *Iseult-aux-blanches-mains*,

de Hoffmann von Fallersleben (*Bruchstücke aus Eilharts von Obergen Tristan und Isolde*... Breslau, 1823) ou par l'édition de Gottfried de Strasbourg par Von der Hagen (2 vol. Breslau, 1823). On remarquera en tout cas la similitude entre le bref discours d'Isolde à la femme de Tristan et la réponse de Brünnhilde à Gutrune, en la dernière scène de la *Götterdämmerung*.

(1) V. 9510-9524.

(2) Le roman allemand, très souvent réimprimé, a été connu de Wagner, soit par les éditions anciennes, soit par le *Buch der Liebe* de Büsching et Von der Hagen (Berlin, 1809).

(3) Dans Ulrich, du vers 3336 à 3728 ; dans Heinrich, du vers 6365 à la fin.

fille du duc de Bretagne. Il y a là, de par l'identité des noms, une dualité remarquable, qui se retrouve encore dans l'opposition de Tristan, héros d'amour et de vaillance, — Tristan l'*ameroux,* — et de Tristan le Nain. Dans le poème de Thomas et le *Tristrem,* Tristan le héros tue *Tristan le Nain,* mais il reçoit en ce combat une blessure qui entraînera sa mort (1).

Blessé, Tristan languit et se désespère. Il songe qu'Iseult-aux-blonds-cheveux, celle qu'il aima seule, connaît le secret des remèdes puissants; il envoie un de ses amis, un de ses vassaux (Kaherdin, dans le poème de Thomas), vers la bien-aimée lointaine, pour la supplier de venir. Afin d'être averti plus tôt de son bonheur, il recommande à son messager de n'arborer que des voiles blanches sur le vaisseau qui ramènera Iseult. Si, par impossible, Kaherdin échouait dans sa mission, une voile noire apprendra au malade que toute espérance de revoir Iseult est perdue (2).

(1) L'opposition d'*Isolde-aux-blonds-cheveux* et d'*Isolde-aux-blanches-mains* est la manifestation d'un dualisme que présentent beaucoup de légendes. M. Wolfgang Golther (*Die Sage von Tristan und Isolde*, p. 26) rapproche ce conflit des deux femmes du mythe Brünnhilde-Gutrune (Brünnhilde-Chriemhilde, dans le *Nibelungenlied*) et du mythe Hélène-Oenone.

Dans les romans en prose française (et par conséquent dans le manuscrit 103 désigné plus haut), *Tristan le Nain* est remplacé par le chevalier Badalis, qui se retrouve dans Eilhart, à une modification de nom près. (Cf. Bédier, *la Mort de Tristan et Iseut...* dans *Romania*, t. XV.)

(2) D'après une version inconnue, à laquelle Thomas fait allusion, Tristan envoyait Guvernal (Gouvernail) en Angleterre pour y chercher Iseult. Wagner procède autrement. La pensée d'avertir Isolde et de la conduire en Bretagne est venue à Kurwenal (Gouvernail) pendant que Tristan, blessé, était entre la vie et la mort; il a envoyé à Cornouailles un home sûr, — « *ein treuer Mann* », — qui la doit amener à Kareol. La suppression de Kaherdin n'est pas pour nous étonner; son dévouement aurait fait double emploi avec la fidélité de Kurwenal, et d'ailleurs, d'une façon générale, Wagner a simplifié l'intrigue, réduit le nombre des personnages non moins que celui des faits. Quant au symbolisme de la voile blanche et de la voile noire, c'est encore un trait commun à plusieurs mythes. M. Gaston Paris a le premier comparé ce trait des

Or, Kaherdin ramène Iseult ; une tempête assaille en mer le vaisseau, retarde ainsi l'arrivée du salut. Cependant, malgré ses avaries, sa mâture presque brisée, le navire, dès l'accalmie, déploie de nouveau ses voiles, et continue de cingler vers la côte. Mais la femme de Tristan, Iseult-aux-blanches-mains, a surpris le dialogue de son époux et de Kaherdin, les instructions données pour le retour, la convention de la voile blanche et de la voile noire. Lorsqu'on annonce l'approche du vaisseau, le blessé demande à sa femme : « De quelle couleur est la voile ? — Noire, » lui répond la perfide. Alors, raconte le poème de Thomas, il n'essaye même plus de lutter contre la mort.

« Amie Ysolt ! » treifez dit,
A la quarte rent l'espérit.

Iseult débarque peu de temps après, se fait conduire auprès du corps, se lamente amoureusement ; puis, enlaçant de ses bras son amant expiré, elle meurt à son tour, ne pouvant survivre à un tel deuil (1).

Wagner a supprimé Iseult-aux-blanches-mains. Un deuxième amour, même incomparablement plus faible que le premier, eût détruit l'unité passionnelle de son Tristan. Tristan, et, par contre-coup, Isolde eussent cessé d'être ce qu'ils sont, uniques, absolus. Il a supprimé également, malgré la très simple beauté poétique du détail,

poèmes sur Tristan avec le retour de Thésée vainqueur du Minotaure ; le père du héros, Egée, apercevant au loin les voiles noires que les compagnons de Thésée ont oublié de retirer des antennes, croit son fils mort et se tue de désespoir. MM. Bédier et W. Golther ont fait la même remarque.

(1) C'est la jalousie qui fait agir la femme de Tristan, selon Thomas et les romans en prose. Dans Eilhart, Iseult-aux-blanches-mains parle au contraire sans préméditation ; elle répond « la voile est noire », au hasard, sans regarder, et sans se douter de la signification que cette couleur a pour Tristan. M. Bédier croit que cette forme de la légende, moins dramatique que la précédente, doit être plus ancienne, et il se reporte au mythe de Thésée, où la négligence des matelots n'est aucunement intentionnelle.

le signe qui doit annoncer, au lointain des flots, la fidélité victorieuse de l'amour ou sa défaite mortelle — la voile blanche, la voile noire (1). Il ne faut pas, pour Wagner, que Tristan meure d'une mauvaise nouvelle, pas plus qu'il ne doit succomber à sa seule blessure : il faut que Tristan meure de son amour, de son long désir vers l'union rendue complète par la mort ; il mourra de retrouver Isolde, non de la perdre ou d'avoir cru la perdre. C'est par de telles modifications que Wagner démontre sa profonde compréhension humaine, son authentique génie de poète créateur.

Si Wagner a emprunté un certain nombre de traits aux versions françaises, s'il a plusieurs fois modifié le récit de Gottfried, — et si même ce récit, inachevé, n'a pu lui servir pour la conclusion du drame, — il a gardé cependant plus d'une expression, plus d'une pensée du tendre minnesinger. Dans le rôle de Marke (où il s'éloigne pourtant beaucoup de Gottfried et plus encore des autres poètes), il a insisté sur ces idées de fidélité, d'honneur, d'indulgence, que le chanteur de Strasbourg développe déjà complaisamment. Ces mots : « honneur, » « fidélité » (« *Ere* », « *Triuwe* »), sont associés par Gottfried à propos de Tristan, et Wagner paraît s'être souvenu de cette typique association (2). Il est intéressant de com-

(1) Il est probable que, dans une première conception de *Tristan* Wagner avait songé à utiliser le détail de la voile noire, en suivant de plus près les poèmes dont il s'inspirait, et que la suppression est de ce fait résultée d'une simplification générale de son projet de drame. C'est ce qui semble se dégager d'une curieuse lettre à Liszt (sans date exacte, mais sûrement écrite dans les trois derniers mois de l'année 1854) : « J'ai projeté en mon esprit un *Tristan und Isolde*, la plus simple conception musicale, mais la plus riche de sève [littéralement : de sang] ; dans le « pavillon noir » qui flotte à la fin, je veux m'envelopper — pour mourir. » Plus tard, dans une lettre à Liszt datée de Mornex, près Genève, 20 juillet 1856, Wagner revient sur ce point : il fait allusion au troisième acte du drame, « avec le pavillon noir et le pavillon blanc ».

(2) Tristan's Ehre,
— höchste Treu,
(Acte I, scène VI.)

parer les discours d'Isolde, dans Gottfried, lorqu'elle veut tuer Tristan pour venger Morold, et ceux de l'Isolde wagnérienne, lorsqu'elle narre précisément les mêmes faits à Brangäne : « Elle prit l'épée en main, raconte Gottfried, elle alla vers Tristan, qui était en ce moment dans son bain : « Oui, lui dit-elle, Tristan, n'est-ce pas toi? — Non, dame, c'est moi Tantris (1) .— Tu es donc, j'en suis sûre, Tantris et aussi Tristan; les deux ne font qu'un perfide; le dommage que Tristan m'a causé doit être payé par Tantris; tu vas expier la mort de mon oncle (2). » La correspondance « Tristan — Tantris » est indiquée par Wagner d'une manière analogue, en quatre vers très courts qui font penser aux deux vers de Gottfried (3). L'épithète choisie par le minnesinger, « *veig*», qui signifie « félon », « perfide », « lâche », résume des qualifications semblables appliquées à Tristan par Isolde pendant tout le premier acte du drame. Mais ce qui importe beaucoup plus, c'est le caractère d'Isolde tel qu'il ressort de ce passage de Gottfried. Wagner s'est souvenu de la royale princesse, passionnée, capable des plus violentes résolutions, de cette fille d'Irlande qui prend

(1) L'interversion de *Tristan* en *Tantris*, (ou *Tristran-Trantris*). est celle dont le héros se sert pour déguiser son nom vrai, sa personnalité véritable, pendant son séjour en Irlande. Elle existe dans toutes les versions.

(2)
Sî nam das swert ze handen
sî gieng über Tristanden,
die er in einem bade saz.
« jâ, » sprach sî, « Tristan, bistu daz? »
« nein frouwe, ich bin ez T.ntris. »
« sô bistu der bin ich gewis,
Tantris unde Tristan :
die zwêne sint ein veiger man;
daz mir Tristan hât getân
daz muoz ûf Tantris gân :
du giltest mînen Ohein! »

(3)
Der « Tantris »
mit sorgende List sich nannte,
als « Tristan »
Isold' ihn bald erkannte.]

(Acte I, scène III.)

Quatre autres vers, un peu plus loin, présentent la même opposition et le même parallélisme. Dans la scène VI, l'opposition « Tantris-Tristan » est même renouvelée en deux vers :

Wo ich Tantris barg,
Wo Tristan mir verfiel.

l'épée en main, court vers Tristan, lui jette une sanglante injure et veut elle-même le frapper du glaive. Il a développé ce caractère, accusé les traits que dessina le vieux poète, et créé, en partant de cette première ébauche, un des types féminins les plus véhéments, les plus touchants, les plus tragiques que l'Art ait jamais évoqués.

Le cri d'Isolde, selon Gottfried, lorsqu'elle hésite à frapper l'ennemi et laisse tomber l'épée vengeresse : « Malheur à moi, d'avoir jamais vu ce jour (1) ! » se répercute dans le drame de Wagner (2). En la destinée des amants, Gottfried avait entrevu la souffrance d'amour, le rêve de la mort ; il parlait, au début de son poème, de « la douce amertume » d'amour, de « la chère souffrance », et, en deux vers bien wagnériens d'idée, si l'on peut s'exprimer ainsi, il montrait le double désir de la passion, en nommant « la chère vie, la douloureuse mort, — la chère mort, la douloureuse vie ». Il qualifie ses héros d'éternels « désireurs », de « servante » et de « servant de l'amour » ; il unit, comme Wagner, leurs deux noms (3) ; il revient plusieurs fois sur la puissance mystérieuse de l'amour, l'amour « expiateur », l'amour « dominateur (4) » ; en lisant de telles expressions, l'on se rappelle la réponse d'Isolde à Brangäne : « Ne

(1) Hie mite warf si daz swert von ir,
Weinende sprach sî : « Ouwê mir,
daz ich ie disen tac gesach ! »

(2) O wehe mir !
Ich ja war's
die heimlich selbst
die Schmach sich schuf !
Das rachende Schwert,
statt es zu schwingen,
machtlos liess ich's fallen... —
(Acte I, scène III.)

(3) Ein senedaer unde ein senederin,
ein man ein wîp, ein wîp ein man
Tristan Isôt, Isôt Tristan.

(4) Diu gewaltaerinne Minne
(V. 959.)
Minn', aller herzen lâgaerinn
(V. 11.715.)
Diu suenaernne Minne.
(V. 11.723.)

connais-tu pas l'amour, et les miracles de son pouvoir (1)?... » Gottfried parle encore de « la détresse infinie du cœur », à laquelle Isolde et Tristan sont en proie, et qui déjà leur donne virtuellement la mort (2) ; il les montre séparés jusqu'au moment où ils boivent le philtre, et désormais unis indissolublement (3). Wagner a vu aussi, non seulement dans Gottfried, mais dans les mythes antiques, et surtout en sa propre conception du monde, cette étroite parenté de la mort et de l'amour. Un jour il dit, jouant à une amie le deuxième acte de *Tristan* : « Les anciens avaient reconnu dans Eros le génie de la mort, et ils lui avaient mis à la main la torche renversée (4). »

***

Nous avons indiqué, dans Gottfried, la scène où Isolde veut frapper Tristan du glaive, et ne se sent pas la force d'accomplir sa vengeance. L'hésitation de la princesse, l'intervention de la reine d'Irlande, celle enfin de Brangäne compliquent la situation psychologique au point d'en atténuer presque entièrement la signification, qui demeure très indécise. Wagner, toujours créateur, a voulu sur ce point une précision absolue, de capitale importance. Il a supprimé le rôle des personnages secondaires, et fait du sentiment, de la passion, l'agent unique

(1) Frau Minne kenntest die nicht?
Nicht ihres Zaubers Macht?..., etc.
(Acte II, scène I.)

(2) Diu endelôse herzenôt
von der si beide lâgan tôt.
(V. 11.679-80.)

(3) Sie werden ein und einvalt
die zwei und zwivalt wären ê...
(V. 11.720-21).

Cf. *Tristan*, acte II, scène II, le *Sterbelied* :
So starben wir,
um ungetrennt,
ewig einig,
ohne End, etc.

(4) *Deutsche Rundschau* (1887, VI, p. 399), article de Mme Wille : *Meine Erinnerungen an Richard Wagner*. Cf. E. Schuré, *le Drame musical*, t. II, et H.-S. Chamberlain, *Notes sur Tristan*. (*Revue wagnérienne*, 3e année, n° double X-XI, nov.-déc. 1887.)

du drame. Isolde raconte, au premier acte, qu'elle s'approcha de Tristan, l'épée en main, pour venger Morold : « De son lit, il regarda vers moi, — non pas l'épée, non pas la main, — il me regarda dans les yeux (1). » Jusque-là le bref récit d'Isolde est rigoureusement véridique, mais, pour expliquer le non-accomplissement de sa vengeance, la princesse donne à Brangäne, — et essaye peut-être de se donner à elle-même, — une raison d'apparence plausible : « sa misère me fit pitié; le glaive — je le laissai tomber; la blessure, je la soignai et la guéris. » Aux derniers mots seulement, l'aveu se dessine : elle dit avoir guéri Tristan pour qu'il retournât en Cornouailles et ne la fatiguât plus de son regard... Mais dès la phrase « il me regarda dans les yeux », la musique, — qui exprime, elle, le sentiment intime, la spontanéité du désir, de la souffrance, des émotions tristes ou joyeuses — nous a révélé la réalité psychologique de la situation: le motif qui dit le regard amoureux, ou mieux, l'amour né d'un regard, s'élève aux altos, se plaint, et tendrement soupire. Nous savons que Tristan aime Isolde, et que désormais Isolde aime Tristan.

Cette admirable compréhension humaine de Wagner nous conduit à une autre création, qui, tout en dérivant de la précédente, devient l'innovation essentielle contenue dans le drame, change l'axe de ce drame, et donne une couleur inattendue aux sentiments, aux paroles, aux actes des héros. Par cet amour, que Wagner fait exister, expressément, entre Tristan et Isolde avant le philtre bu, le rôle du philtre est absolument modifié, et le miracle créateur que réalise ici le poète s'achève par une invention de génie, celle d'un autre philtre, qui n'est plus le « beivre » d'amour de Thomas, le « lovendris » de

(1) Ce regard de Tristan est, dans le drame de Wagner, la muette révélation d'amour. Il joue un rôle initial de la plus grande importance, ce que la musique confirme par la filiation des motifs découlant de celui-là, dans le prélude et dans l'œuvre tout entière.

Beroul, le « *minnetranc* » de Gottfried, mais le breuvage de mort, que les deux héros ont désiré boire, qu'ils ont cru boire, et que leurs âmes ont épuisé réellement—jusqu'à la dernière goutte.

Dans Gottfried, le breuvage d'amour, préparé par la reine d'Irlande pour Marke et pour Isolde, est bu par Isolde et par Tristan, sur le navire, mais fortuitement, sans aucune intention. L'erreur d'une suivante, qui le leur donne au lieu de vin, est cause de l'irréparable et divine catastrophe. « Cela paraissait du vin, dit Gottfried, mais ce n'était point du vin (1). » L'amour tout-puissant, aussitôt le philtre bu, assiège ces deux cœurs et à jamais les unit. Brangäne accourt, reconnaît l'erreur commise, jette la coupe vide à la mer, et se lamente désespérément : « Malheur à vous, Tristan et Isolde, ce breuvage est votre mort à tous deux (2) ! » Dans le drame de Wagner, comme dans le roman français, et bien plus nettement, plus fortement encore, le philtre d'amour ne cause à aucun titre cette passion dont il n'est d'ailleurs, au point de vue mythique, que le symbole matériel. Et, surtout, répétons-le, Wagner invente ici le philtre de mort, le poison, le *Todestrank*, qu'Isolde ordonne à Brangäne de verser dans la coupe (3). Brangäne y substitue le philtre d'amour, mais les deux amants croient boire la mort ; d'où l'illusion passagère de leur délivran-

(1) V. 11. 675-76.

(2) ... Owê mir armen !... etc,
... Owê Tristan und Isôt
der tranc ist iuwer beider tôt !

Il est intéressant de comparer ce passage de Gottfried à deux passages du rôle de Brangäne, l'un au premier acte du drame (scène VII) :

Wehe ! Wehe !
Unabwendbar
ewige Noth
für kurzen Tod !

l'autre, au deuxième acte (scène I) où l'adaptation est presque littérale :

O Wehe ! Wehe !
Ach mir Armen !
Des unsel'gen Tranks !

(3) Voir le chapitre intitulé *l'Action*.

ce, de leur évasion d'un monde désormais impossible et incompréhensible pour eux. C'est pour cela qu'ils se crient enfin leur amour, se jettent dans les bras l'un de l'autre, et que la félicité de cette mort appelée, entrevue, goûtée une minute, les obsédera jusqu'à la mort réelle, suprême conclusion de leur désir.

En sa première ébauche de *Tristan*, Wagner faisait intervenir Parsifal (Perceval) au troisième acte. Il avait trouvé dans les romans français (1) une fusion de la légende spéciale de Tristan et d'Iseult avec les aventures des chevaliers de la Table Ronde, Gauvain, Perceval, etc. Mais ce mélange n'avait d'autre but que d'ajouter de nouvelles aventures aux anciennes, de satisfaire l'imagination du lecteur et de la charmer par ce lien établi entre deux sujets, riches l'un et l'autre d'épisodes (2). Wagner, lui, transformait cette intervention des autres chevaliers de la Table Ronde ou chercheurs du Gral, en lui donnant un sens poétique. Il avait compris ce que le vieux conteur n'apercevait déjà plus, la parenté antithétique des deux mythes, et de ces deux personnages légendaires, Tristan et Parsifal. Dans la première esquisse de Tristan (1855?), Parsifal arrivait à Kareol, toujours en quête du Gral. Son apparition, accompagnée d'une mélodie qui devait exprimer sa foi et son renoncement, répondait aux plaintes de Tristan, à l'interrogation gémissante du Désir (3). Wagner supprima ensuite cette survenue de Parsifal, dont la valeur dramatique était douteuse.

(1) Cf. E. Löseth : *le Roman de Tristan*... Paris, Bouillon, 1891.

(2) Inversement, dans le *Parzival* de Wolfram d'Eschenbach, Gurnemanz von Graharz apparaît pour la première fois en un tournoi où luttent *Morhold von Irland* et *Riwalin von Lohneis* (Léonnois). (*Parzival*, éd. Lachmann, 68, 22, et 73, 11-20.)

(3) *Bayreuther Blätter*, année 1885, p. 289. M. Chamberlain, dans les *Notes sur Tristan*, déjà plusieurs fois citées, signale encore, sur un autre point, l'influence du roman français en prose, en rapprochant le passage du drame où Tristan présente son glaive à Isolde, pour qu'elle le frappe, d'un épisode de l'aventure de Tristan et de Bélide, fille de Pharamont (dans la toute première partie du roman).

Le Tristan de Wagner reçoit de Melot la blessure dont il doit mourir, il la reçoit volontairement, car, avant de croiser le fer avec le traître, il annonce sa mort prochaine à Isolde, et demande à l'amante fidèle si elle veut le suivre « au pays où le soleil ne luit point ». C'est là une nouvelle création de Wagner, car, ni dans le poème de Thomas, ni dans Eilhart, ni dans le roman en prose, ni dans la *Tavola Ritonda*, nulle part enfin, on ne trouve de version analogue à celle-là (1). Ni le nain Froçin de Berol, ni le *Melot Petit*, le *Melot der Zwerg* de Gottfried, ne blessent Tristan face à face ou par traîtrise. Dans tous les manuscrits en prose française, sauf le manuscrit 103 déjà signalé plus haut, Tristan est surpris par Marc, un jour qu'il « harpait » dans la chambre d'Iseult. Le Roi frappe Tristan d'une lance empoisonnée, et c'est de cette blessure que Tristan meurt. Dans le manuscrit 103, Tristan reçoit la blessure mortelle de la main du jaloux Bedalis, parce qu'il avait aidé son beau-frère, Ruvalen, à pénétrer dans le château de Bedalis, auprès de la femme de celui-ci, la belle Gargeolain. Cette version est également contenue dans le poème d'Eilhart (2). L'invention de Wagner est à la fois plus simple, mieux liée à l'action essentielle du drame, et singulièrement plus significative. Le Tristan et l'Isolde du poète-musicien meurent parce qu'ils désirent mourir, parce que la mort est devenue l'exigence nécessaire de leur amour. Leurs âmes ont dompté leurs corps, leur passion a hâté irrésistiblement le cours des choses, et c'est là ce qu'exprime cette blessure à laquelle Tristan s'offre volontairement, qu'il rouvre en son délire, à l'heure suprême où il retrouve Isolde.



Il reste quelques éclaircissements à donner sur les con-

(1) Cf. J. Bédier, *la Mort de Tristan et d'Iseut*... (*Romania*, t. XV, pp. 481-510).

(2) On a vu plus haut que, dans Thomas, c'est *Tristan le Nain* qui blesse Tristan.

ditions artitisques et l'état d'esprit où se trouvait Wagner lorsqu'il composa *Tristan*. Le sens de sa création ne peut qu'en être précisé.

« Le poème, dit M. H. S. Chamberlain en ces *Notes sur Tristan* que nous avons déjà citées plusieurs fois, fut écrit dans l'été de 1857 et terminé au mois de septembre de cette année. La composition fut commencée en octobre 1857 (1). L'esquisse orchestrale du premier acte porte la date du 13 janvier 1858; la partition de cet acte fut envoyée à MM. Breitkopf le 3 avril 1858. L'esquisse du second acte est de l'été de 1858, au moins en partie. Au mois d'août de la même année, Wagner quitta Zurich définitivement. C'est à Venise que le second acte fut terminé; l'esquisse orchestrale porte la date du 9 mars 1859. La première esquisse du troisième acte est sans doute aussi de 1858, et a été terminée à Venise fin septembre ou commencement octobre 1858; l'esquisse orchestrale fut terminée à Lucerne; elle porte la date du 19 juillet 1859. Wagner a donc mis deux ans juste, de l'été 1857 à l'été 1859, à écrire *Tristan*. » Nous ajouterons que Liszt, le 9 août 1859, adressait à Wagner, qui se trouvait en ce moment à Lucerne, une dépêche ainsi conçue : « Au *Tristan* terminé les plus cordiaux souhaits de bonheur de ton invariablement fidèle. — Franciscus. »

C'est donc surtout à Zurich, à Venise et à Lucerne que Tristan a été composé (il faut tenir compte d'un court voyage à Paris, en janvier et février 1858). Mais Wagner médita son œuvre et en groupa les matériaux plusieurs années avant celles qui correspondent à la réalisation de cette œuvre. Une lettre qu'il écrit à Liszt, lettre non datée, mais certainement envoyée dans les trois derniers mois de 1854, indique sa décision de faire un drame intitulé *Tristan und Isolde*, le choix arrêté du sujet, et laisse entrevoir même la nature de sa conception (2).

(1) Une lettre de Wagner à Liszt (1er janvier 1858, Zurich) dit que la musique du premier acte fut achevée le 31 décembre 1857.
(2) Les dernières lignes de cette lettre sont citées plus haut.

Cette lettre corrobore l'affirmation de M. Hans von Wolzogen, assurant que la première esquisse de *Tristan* date de 1854 ou de 1855. En 1856, le sujet de *Tristan* avait pris une telle intensité dans la pensée de Wagner, que le maître ne pouvait que difficilement « s'en débarrasser l'esprit pour continuer le travail du *Ring* (1) ».

La lettre à Liszt que nous avons citée à deux reprises, et qui, répétons-le, date de la fin de l'année 1854, contient deux paragraphes de plus haut intérêt. Les voici.

« En même temps que progresse — lentement — ma musique [la composition de ma musique], je me suis occupé d'un seul homme qui, — bien que d'une façon seulement littéraire, — est venu dans ma solitude comme un envoyé du ciel. C'est Arthur Schopenhauer, le plus gran philosophe depuis Kant, de qui il a le premier, suivant sa propre expression, pensé complètement toute la pensée. Les professeurs allemands, bien entendu, l'ont quarante ans ignoré... Son idée essentielle, la négation finale de la volonté de vivre, est d'un sérieux effrayant, mais elle délivre seule.

« Par amour pour mon jeune Siegfried, le plus beau rêve de ma vie, il faut bien que je finisse de composer ma musique de *l'Anneau du Nibelung* : la *Walküre* m'a trop fortement secoué pour que je ne m'accorde pas encore cette joie. Me voici dans la deuxième moitié du dernier acte (2). Le tout ne sera pourtant fini qu'en

(1) Ce sont là les propres paroles de Wagner, citées par M. Franz Müller (à qui elles furent dites) dans son livre : *Tristan und Isolde nach Sage und Dichtung*, 1865, in-8 (p. 103).

(2) C'est donc bien, d'après cette lettre, en pleine composition de *la Walkyrie* que Wagner a résolu définitivement de composer *Tristan und Isolde*. Ce texte confirme l'hypothèse de H.-S. Chamberlain (*Notes sur Tristan*), disant que « le tragique amour de Siegmund et de Sieglinde « éveilla sans doute chez Wagner le désir impérieux de créer un nouveau drame ». Le sujet du *Ring*, dans son ensemble, a dû hâter la composition de *Tristan* par les analogies que présentent ici les deux mythes. L'histoire de Siegfried, ou Sigurd, allant conquérir Brünnhilde pour le compte de Gunther, et trahi, blessé mortellement, après avoir été repris par l'amour de la femme qu'il a donnée à un autre, offre une grande parenté avec celle de Tristan, d'Isolde et de Marke.

1856 ; en 1858, dans la dixième année de mon hégire, je pourrai alors le faire représenter, — s'il doit en être ainsi. Mais comme je n'ai jamais goûté dans ma vie le véritable bonheur de l'Amour, je veux encore élever un monument à cet Amour, le plus beau de tous nos rêves ; là, du commencement à la fin, l'amour ne pourra s'assouvir pleinement : j'ai projeté, en ma tête, un *Tristan et Isolde...* »

On sait que Wagner se mit à la composition musicale de *Siegfried* dans l'automne de 1856. L'obsession de *Tristan* devint alors irrésistible; ce qu'avait commencé l'amour de Siegmund et de Sieglinde, l'amour de Siegfried et de Brünnhilde l'acheva. Wagner constata l'intime parenté qui unit le mythe de Siegfried à celui de Tristan. Cette passion, qui ne pouvait se développer dans le *Ring* avec une absolue liberté sans briser le cadre de l'œuvre, en détruire l'équilibre et la signification poétique, il la déchaîna dans *Tristan*, où elle devint l'action du drame et sa vie (1).

A l'influence directe de la légende de *Tristan* et des nombreux poèmes ou romans écrits sur ce sujet, vinrent donc s'ajouter celle des mythes d'où le *Ring* était déjà issu, et celle aussi, moins importante à coup sûr, de la philosophie de Schopenhauer (2). Ce dernier point résulte de la lettre à Liszt que nous avons citée, mais cette influence, il y faut insister, est d'ordre tout artistique. Wagner n'a mis en son œuvre aucune dissertation philosophique, comme l'ont prétendu des critiques mal informés : la thèse de Schopenhauer, la négation de la vo-

(1) Wagner dit qu'il s'aperçut de cette parenté « avec un ravissement de joie ». M. Chamberlain, traitant cette question, rappelle que le poète-musicien a quelquefois nommé *Tristan* « un acte complémentaire » du *Ring* (*Gesammelte Schriften,* t. VI, p. 479).

(2) Le livre de Schopenhauer, *Die Welt als Wille und Vorstellung,* fut apporté à Wagner dans l'hiver de 1853-1854, à Zurich, par le poète Georges Herwegh. Il ne s'agit pas ici des théories de Schopenhauer sur l'amour, bien que l'amour soit l'essentielle action de *Tristan*, mais de cette solution morale que Wagner lui-même indique, comme unique issue d'un conflit irrémédiable, « la négation de la volonté de vivre ».

lonté de vivre, lui est simplement apparue comme une puissante formule, correspondant à ses préoccupations dramatiques, au cas moral de Tristan et d'Isolde, et l'aidant à le préciser avec une logique inflexible, y indiquant même un aspect nouveau. La lecture de Schopenhauer n'a été qu'un adjuvant pour sa pensée.

Une autre influence indirecte sur l'esprit de la musique de *Tristan*, influence en apparence paradoxale, me semble venir de Calderon. Si rien n'est plus éloigné des intrigues complexes et violentes où triomphe la forte imagination du dramaturge espagnol que l'action simple et profonde des œuvres wagnériennes, il n'en est pas moins vrai que l'antinomie significative des âmes et du monde, de la pure passion et de tout ce qui n'est pas elle, a pu être singulièrement fortifiée par l'étude du théâtre de Calderon, que Wagner lisait en 1858, c'est-à-dire en pleine composition musicale de *Tristan* (1). Voici des extraits d'une lettre de Wagner à Liszt, qui montre l'enthousiasme du poète-musicien pour l'auteur de *la Dévotion à la Croix*, et qui indique bien comment toutes ses lectures, en cette période de création, venaient nourrir ses propres idées, les activer, les développer, les pousser vers leur réalisation (2) :

«... Je ne suis pas loin de le placer seul très haut. Grâce à lui, la nature d'âme espagnole s'est ouverte pour moi : c'est une floraison incomparable, inouïe, avec une telle rapidité de développement qu'elle dut bientôt arriver à l'épuisement de la matière et à l'anéantissement universel. La nature élevée et passionnée de ce peuple trouve son expression dans la conception de « l'honneur », où ce qu'il y a de plus noble et en même temps ce qu'il

(1) « Ma lecture est maintenant Calderon. » (Lettre de Wagner à Liszt, datée de Zurich, 1er janvier 1858.)

(2) Dans cette lettre, Wagner regrette de ne pouvoir lire le texte original, en raison de son inaptitude personnelle aux langues étrangères, « comme à la musique ! » Il cite les traductions allemandes de Schlegel, de Griess, de Von der Malsburg et de Martin (celle sans doute qu'il avait entre les mains à ce moment).

y a de plus effrayant constitue une sorte de seconde religion. Le plus redoutable orgueil et la plus haute abnégation y cherchent simultanément à se satisfaire. L'essence du véritable « monde » ne pouvait s'exprimer d'une façon plus aiguë, plus éclatante, plus souveraine, — et tout à la fois plus destructive, plus affreuse. Les saisissantes représentations scéniques du poète ont pour argument le conflit de cet « honneur » et du profond sentiment de sympathie humaine. « L'honneur » détermine des actions qui, connues du monde, sont déclarées glorieuses; la sympathie humaine, blessée, se réfugie dans une sublime mélancolie, presque inexprimée, et d'autant plus impressionnante, en laquelle nous reconnaissons l'essence du monde comme effrayante et vouée au néant... C'est la religion catholique qui intervient ici pour servir d'intermédiaire dans ce conflit profond, et nulle part elle ne pouvait prendre une signification de ce genre, que là seulement où l'opposition du monde et de la sympathie humaine s'établit d'une manière si puissante, si nette, si plastique, mieux que chez aucune autre nation. Combien n'est-il pas significatif, aussi, de voir que presque tous les grands poètes espagnols, dans la deuxième moitié de leur existence, sont entrés dans l'état ecclésiastique! Mais n'est-ce pas un fait unique, qu'après cette victoire idéalement parfaite sur la vie ces poètes aient pu décrire cette même vie avec une sûreté, une clarté, une chaleur et une précision qu'ils n'avaient jamais atteintes auparavant, quand ils étaient dans la vie!

«... Aussitôt après toi et Calderon, j'ai jeté un regard dans mon premier acte terminé de *Tristan*, que j'avais emporté avec moi, et j'en ai été merveilleusement réconforté (1)... »

Une aventure personnelle de Wagner a dû encore influer sur l'exécution de *Tristan*. Cette influence ne peut

(1) Lettre de Wagner à Liszt, écrite de Paris, hôtel du Louvre (sans date, mais certainement dans la première quinzaine de janvier 1858).

être mise en doute par aucun de ceux qui savent quels rapports existent entre les créations de Wagner et les émotions qu'il a ressenties, même lorsque l'œuvre, au premier aspect, ne paraît pas refléter les événements de la vie. Ici, le rapport est évident, visible à tous les yeux (1).

(1) M. Chamberlain, dans ses *Notes sur Tristan*, écrit : « Wagner fut pris d'une passion violente pour une femme, jeune et d'une grande beauté. Sous plus d'un rapport la situation rappelait singulièrement celle du drame. Et elle la rappelait surtout par la violence inouïe des sentiments, et par ce souffle de profond mysticisme qui l'élevait bien au-dessus d'un sentiment vulgaire et passager... Notre maître était lui-même bien près du « *Tod durch Liebesnoth* ». La fuite en de nouveaux pays, la création fiévreuse de *Tristan*, c'est-à-dire du drame qui se jouait en son propre cœur, lui sauvèrent la vie. Mais les quelques lettres que j'ai pu voir de lui de cette époque montrent toute la profondeur de ses souffrances... » Je pourrais citer ici les noms des personnages qui ont joué un rôle en ces faits; je pourrais fixer des dates précises, et donner quantité de détails, ayant eu l'heureuse fortune de rencontrer plusieurs personnes exactement renseignées sur le séjour de Wagner à Zurich et son voyage à Venise. On comprendra sans doute le sentiment qui m'interdit de publier ce que j'ai appris sur cette question.

CHAPITRE XII

TRANSFORMATION ET CRÉATION

De son long sommeil j'évoque l'Endormie...
J'entonne le Chant du Réveil.
(*Siegfried*, acte III, scène I.)

III

Le mythe de Siegfried était apparu à Wagner dans le *Nibelungenlied*, sous sa forme épique, concrète, altérée et surchargée, mais formidablement grande et farouche. Un drame se dégageait aisément de l'épopée, drame assurément digne de tenter le génie d'un poète. Or, le récit du *Nibelungenlied* n'était, en somme, que le tragique aboutissement de l'idée mythique, la conclusion d'un cycle plus lointain, moins connu, moins compris. Les autres légendes de la *Siegfriedssage*, par exemple « Siegfried l'Encorné », se groupaient autour du *Nibelungenlied*, n'en procédaient cependant pas, et semblaient dériver comme lui d'origines mystérieuses.

Wagner ne saisit point tout de suite le symbole absolument humain de la *Siegfriedssage*. Au moment où il conçut l'idée de dramatiser les aventures du héros germain, il ne voyait pas avec une netteté décisive la solution du problème artistique qu'il s'était posé, n'étant pas encore tout à fait conscient de l'intime nature de ce problème. Cependant il voulut aller au delà de l'épopée nationale allemande et des récits populaires ; il vit sans

peine que cette épopée n'était pas une synthèse du mythe, mais seulement une dernière partie, une série de résultats, développés par un poète rude et puissant, pour qui le sens primitif de la légende avait cessé d'être sensible. Il reconnut enfin l'identité foncière de la tradition allemande et de la tradition scandinave, malgré leurs différences très accusées ; en conséquence, il étudia la poésie héroïque et mythologique du Nord, particulièrement les chants de *l'Edda*, et la *Völsunga-Saga*, — la « Saga » des Wälsungen. *L'Edda* le renseignait sur les dieux, les géants, toute la cosmogonie norraine, sur les grands exploits de Sigurd, — la mort du dragon, la délivrance de la vierge captive dans les liens du sommeil, — et aussi sur la malédiction de l'Or... La *Völsunga-Saga*, en un long récit plein d'âpres détails, établit la filiation complète de Sigurd, et, par son large développement, très dramatique, est intermédiaire en quelque façon entre les brefs « chants de Sigurd » de *l'Edda* et la colossale épopée du moyen âge germanique. S'appuyant sur ces données, Wagner put organiser un ensemble poétique dont la figure de Siegfried fut le centre : en l'année 1848, il écrivit un grand drame intitulé *la Mort de Siegfried* (*Siefried's Tod*), et il y joignit une esquisse générale que le lecteur trouvera au tome II des *Gesammelte Schriften* sous ce titre : *le Mythe des Nibelungen comme projet de drame* (*Der Nibelungen-Mythus, als Entwurf zu einem Drama*). Mais un immense travail de transformation s'opérait en son esprit : le sujet humain qu'il avait aperçu dans les vieux poèmes et dans le mythe prenait un aspect et une signification insoupçonnés jusque-là. C'est l'époque où les idées de Wagner s'élucident définitivement, et où le poète sent la brusque nécessité de les extérioriser en des ouvrages théoriques, comme pour se les formuler à soi-même, irrévocablement. Et, en 1852, il reprend les motifs dramatiques qu'il avait déjà traités, pour en faire une œuvre de conception toute nouvelle, *l'Anneau du Nibelung*.

La comparaison de la version première, celle de *la Mort de Siegfried* et de l'esquisse *le Mythe des Nibelungen*, avec la version des quatre drames qui forment le *Ring*, est instructive au plus haut point. L'action, de l'une à l'autre, change de caractère et de nature, et des faits nouveaux sont introduits par Wagner, faits qui modifient profondément le sens de l'œuvre entière.

Dans la première version, le drame commence bien par le rapt de l'Or, qu'Alberich enlève ; cet Or sert également à payer les géants qui ont construit le Walhall. Siegfried est tué par Hagen, expiant ainsi la faute des dieux, mais cette faute consista dans la spoliation d'Alberich pour un but qui n'était pas supérieur à celui du nain, et dans la continuation de la servitude imposée aux Nibelungen. Brünnhilde meurt, après avoir rendu l'Or aux flots du Rhin, mais sa mort ne clôt pas le règne des dieux ; elle ne consomme point la fin de Wotan et la ruine de l'ancien ordre de choses. Redevenue Walkyrie, Brünnhilde conduit Siegfried au Walhall : Wotan, les dieux, reçoivent le héros, qui leur vaut la rénovation de leur puissance et de leur gloire. Siegmund, Sieglinde, Mime, Hunding, Freia, Waltraute et d'autres personnages encore du *Ring* figurent en ces textes ; une scène de Nornes existe dans *Siegfried's Tod*. Mais Wotan, hors la scène de la condamnation de Brünnhilde et l'Incantation du Feu, n'intervient pas directement. Fafner ne tue point Fasolt, Alberich ne renonce pas au pouvoir de l'amour : d'une manière générale, l'opposition si tragique de la convoitise et de l'immolation, de l'Or et de l'Amour, n'existe pas (1).

Une grande partie du texte de *Siegfried's Tod* a été con-

(1) Il en résulte que toutes les scènes où le choix se présente entre l'Or et l'Amour sont absentes de cette première version. Aussi l'on n'y trouve point la mise en gage de Freia ; Waltraute figure bien dans le drame, mais elle n'adjure pas Brünnhilde de rendre l'Anneau au fleuve. Cf. H.-S. CHAMBERLAIN, *Das Drama Richard Wagner's*. Leipzig, Breitkopf, 1892, in-8 (pp. 93-96), et *Revue wagnérienne, Notes sur la Götterdämmerung*, 2e année, nº V (juin 1886).

servée par Wagner dans la *Götterdämmerung*. Ce qui fut modifié, presque entièrement supprimé, ce fut l'ensemble des passages où il était question des dieux, et, plus généralement, du passé, des antécédents mythiques de l'action concrète. Et, en effet, l'origine, le sens, la portée de cette action avaient changé du tout au tout dans l'esprit de Wagner. La courte scène des Nornes devint un résumé grandiose des trois drames précédents ; le dialogue d'Alberich et de Hagen se transforma, la mort de Siegfried et surtout le discours final de Brünnhilde furent repris, refaits, marqués d'une signification nouvelle. Un chœur de Walkyries : « *Nach Süden wir ziehen* » disparut complètement pour devenir, dans la *Walküre*, le prélude et le commencement du troisième acte (1). Siegfried cessa d'être le héros capital, presque unique, de la dramatisation tentée par Wagner : non seulement Brünnhilde gagna en importance, mais le héros psychologique de la Tétralogie, primordial et central, en qui le secret du quadruple drame est contenu, fut désormais le dieu Wotan (2).

On le voit : malgré les ressemblances apparentes, les identités même de texte qui existent en plusieurs points, il y a un abîme entre la première conception du *Ring* et sa réalisation définitive. La version initiale, puissante littérairement et d'une intensité dramatique extraordinaire, — la *Götterdämmerung* est là pour le prouver, — montrait déjà le sens poétique du maître et sa force

(1) Ce chœur, dont l'esquisse musicale existe, datée du 12 novembre 1852, était chanté sur le motif qui devait devenir plus tard le thème du *Walkürenritt*. Cf. Tappert : *Richard Wagner, sein Leben und seine Werke*. Elberfeld, 1883, in-8°.

(2) Le poème entier du *Ring*, comparé à *Siegfried's Tod* et à l'esquisse *der Nibelungen-Mythus*, démontre ce changement de centre, ce passage de Siegfried à Wotan. Chaque détail confirme cette évolution ; par exemple, dans *Siegfried's Tod*, les Nornes disent de Siegfried qu'il accomplira joyeusement ce qu'il a commencé. Wagner a utilisé cette idée dans *Siegfried*, où Wotan dit : « Ce que je résolus jadis, désespéré, en un sauvage déchirement de mon cœur, gaiement, joyeusement, librement, je l'accomplis aujourd'hui. » (Acte III, scène I.)

de transformation. Elle présente une simplification géniale de la mythologie norraine et de l'épopée allemande, et un tel drame, âpre d'accent, grandiose d'effet scénique et d'idées, suffirait à la gloire d'un poète. Combien plus grande pourtant la création de Wagner dans le poème définitif du *Ring*, où le principe du mythe indo-germanique est retrouvé, renouvelé, porté à un épanouissement prodigieux de sens humain et d'émotion humaine !



Nous avons pu résumer en un chapitre les textes les plus importants qui ont servi à Wagner pour *Tristan et Isolde*, et cet aperçu très sommaire nous a permis cependant d'indiquer le grand travail créateur de Wagner. Un livre entier suffirait à peine à grouper les éléments poétiques et légendaires qui ont dû concourir à la formation du *Ring*, à énumérer les lectures de Wagner, à préciser tous les matériaux dont il a fait usage, les caractères et la valeur des éléments qu'il a trouvés sous sa main, l'étendue exacte de ses modifications et de ses inventions dramatiques. Il nous faudrait analyser les deux *Eddas*, non seulement dans leurs parties strictement mythologiques, comme la *Voluspa* et le *Voyage de Gylfe*, comme *Vafthrudnismal*, *Lokasenna*, *Vegtams-kvidha*, etc., mais encore dans ses parties en quelque sorte héroïques, les chants de « Sigurd tueur de Fafner », par exemple. Il faudrait rapprocher du *Ring*, avec détail, la *Völsunga-Saga*, l'un des plus farouches récits du Nord, et la *Niflunga-Saga*, et même d'autres Sagas où Sigurd ne figure point, mais qui reproduisent, plus ou moins altérées, des traditions analogues, comme les Sagas de Fritiof et de Ragnar et le *Beowulf* anglo-saxon. A ces sources, déjà si complexes, il faudrait joindre le *Nibelungenlied* allemand, le *Lied vom hürnen Siegfried*, la *Thidreks-Saga* ou *Wilkina-Saga*, avec les diverses aventures légendaires qui en résultent et dont les héros principaux sont Wittich et

Dietrich, et toute une série de contes populaires. Viendraient ensuite les poésies des Skaldes, et les poèmes légendaires de l'Inde, et les mythes grecs, et aussi les drames qui en sont issus, particulièrement *l'Orestie*, qui offre avec le *Ring* la parenté d'une même horreur implacable et sublime (1).

Voilà pour les sources que l'on peut nommer immédiates. Médiatement, Wagner a mis à profit les essais de ses devanciers, des poètes qui furent séduits par la rude épopée allemande, par le charme des antiques légendes, par la sombre grandeur de la cosmogonie scandinave. Incidemment, il trouva dans Uhland quelques traits utilisables, et certains autres dans le drame de La Motte-Fouqué, *Sigurd der Schlangentödter;* enfin, les paraphrases et adaptations modernisées des anciens textes, surtout celles de Simrock, lui fournirent d'heureux épisodes.



Quelques rapprochements typiques entre le *Ring* et les sources auxquelles nous avons fait allusion nous permettront de montrer et la compréhension que Wagner eut du mythe, et la profondeur de son génie poétique (2).

(1) Il est impossible de donner ici une bibliographie des livres propres à éclairer le lecteur sur les rapports de la mythologie norraine et germaine et, par suite, des traditions héroïques allemandes et scandinaves. Voici cependant quelques titres d'ouvrages très importants, qui, par leur mérite, peuvent dispenser le lecteur d'en feuilleter beaucoup d'autres. Jacob Grimm, *Deutsche Mythologie ;* Wilhelm Grimm, *Die deutsche Heldensage;* Von der Hagen, *Nordische Heldenromane;* Lachmanm, *Kritik der Sage von den Nibelungen ;* Rassmann, *Die deutsche Heldensage und ihre Heimath ;* W. Muller, *Versuch einer mythologischen Erklärung der Nibelungen;* Simrock, *Handbuch der deutschen Mythologie.*

(2) Au sujet des origines de la Tétralogie wagnérienne, des recherches que Wagner a dû faire, des transformations opérées par son génie, et des tentatives des autres poètes, il convient de signaler tout particulièrement à l'attention du lecteur les ouvrages suivants : Otto Eiser, *Richard Wagners « Der Ring des Nibelungen », ein exegetlicher Versuch*, Chemnitz, 1879 ; Karl Gjellerup, *Richard Wagner in seinem Hauptwerk « der Ring des Nibelungen »*, trad. du danois en allemand, par O. L. Jiriczek, Leipzig, Rein-

Le Siegmund et la Sieglinde de Wagner sont directement issus de Wotan, parcourant le monde sous le nom de *Wälse*, avec le surnom caractéristique de « Loup » (*Wolfe*). Le seul poème ancien qui soit très explicite sur la généalogie de Siegfried ou Sigurd est la *Völsunga-Saga*, où sont contées les aventures de Siegmund ou *Siegmundr*. La *Völsunga-Saga*, — « Saga der *Völsungen* ou *Wälsungen*, — est l'histoire d'une race héroïque, d'origine divine, une race de force et de lumière (reconnaissable à l'extraordinaire éclat du regard), en contraste mythique, en même temps qu'en conflit réel, avec la race plus sombre des *Niflungen* ou *Nibelungen*, procédant, comme origine première, des puissances inférieures, du royaume de la Nuit et de la Mort. La tradition légendaire pénètre sur ce point jusque dans le domaine de l'histoire par la croyance au fameux « Trésor des Nibelungen », et l'épopée du *Nibelungenlied* en témoigne clairement (1).

both, 1891; E. Meinck, *Die sagenwissenschaftlichen Grundlagen der Nibelungendichtung Richard Wagners*, Berlin, Felber, 1892, qui est l'étude la plus complète sur la matière; Maurice Kufferath, *Siegfried*, Paris, Fischbacher, 1888; H. von Wolzogen, *Der Nibelungen-Mythos in Sage und Litteratur*, Berlin, Weber, 1876; P. Herrmanowski, *Die deutsche Götterlehre und ihre Verwerthung in Kunst und Dichtung*, Berlin, Stricker, 1891; E. Koch, *R. Wagners Bühnenfestspiel im Verhältnis zur alten Sage...*, Leipzig, 1875; Fr. Muller, *Der Ring des Nibelungen*, Leipzig, 1862; Landmann, *Die nordische Gestalt der Nibelungen*, Darmstadt, 1887.

(1) Le *Nibelungenlied* est suffisamment connu en France, par des traductions et par des études critiques, pour qu'il soit inutile d'en donner ici une analyse. Il n'en est pas de même de la *Völsunga-Saga*. Voici donc un résumé de ce récit étrange, empreint de la plus sauvage grandeur.

Siegmundr, le héros, a une sœur jumelle, *Signy*; tous deux sont issus d'un autre héros, *Völsung*, que son nom indique « fils de *Völse* »; cependant le fils de Völsung porte le nom de *Rerir*, fils de *Sigi*, fils lui-même *d'Odin* (*V-odhinn — Wodan — Wotan*). *Signy* est mariée contre son gré au roi *Siggeir*. Le jour du mariage, un vieillard borgne entra dans la demeure de Völsung et enfonça un glaive au tronc de l'énorme pommier qui servait de pilier central à la maison, promettant ce glaive à qui le pourrait arracher de l'arbre. Siegmundr seul y réussit, sans effort; Siggeir, ayant inutilement voulu lui acheter la précieuse épée, invita Völsung et les fils de Völsung en sa propre demeure. Signy avertit son père et ses frères que son époux projetait une trahison, mais ils vinrent

Dans la *Völsunga-Saga*, on ne sait si le nom de Völse ou Välse s'applique à Odin, à son fils Sigi ou à son petit-fils Rerir. Le père de Siegmund s'appelle Völsung; mais,

quand même au rendez-vous, car ils méprisaient le danger. Aprés un combat où Völsung fut tué, ses fils se virent prisonniers de Siggeir, qui les lia et les exposa dans la forêt. Un vieil élan venait chaque nuit, étranglait l'un des prisonniers et le dévorait. Cet élan était la propre mère de Siggeir, une sorcière qui revêtait cette forme pour accomplir ses meurtres. Lorsque ce fut le tour de Siegmundr, Signy lui envoya en cachette un homme dévoué qui lui enduisit le visage de miel et lui en mit un rayon dans la bouche. L'élan vint, lécha le miel et plongea sa langue dans la bouche de Siegmundr; celui-ci la mordit de toutes ses forces et l'arracha ainsi de la gueule du monstre, qui, après d'horribles convulsions, expira. En cette lutte, les liens du captif se brisèrent; Siegmundr, libre, s'enfuit et vécut dans la forêt. Signy seule connaissait son repaire; elle lui envoya les fils qu'elle avait eus de Siggeir, afin qu'il les associât à son œuvre de vengeance, mais avec ordre de les tuer s'ils n'étaient point assez braves; ils se montrèrent accessibles à la peur, et Siegmundr les tua aussitôt. Signy alors s'aida du pouvoir d'une jeune sorcière, de qui la forme pouvait être changée avec la sienne; cette jeune femme la remplaçait la nuit auprès de Siggeir, tandis qu'elle-même allait trouver Siegmundr dans la forêt. De ces sauvages amours elle eut un fils, le vigoureux *Sinfjötli*; lorsque Sinfjötli atteignit l'âge de dix ans, elle l'envoya à Siegmundr, qui lui imposa la même épreuve qu'aux fils de Siggeir et de Signy: pétrir une pâte en laquelle était cachée une vipère. Il l'affronta sans crainte, et Siegmundr l'emmena avec lui dans son existence de guerre et de rapines à travers les bois. A la porte d'une maison où dormaient deux fils de roi, ils virent un jour deux peaux de loup suspendues; ils les prirent s'en revêtirent; or, ceux qui se couvraient de ces peaux ne les pouvaient quitter de neuf jours entiers, étant changés en loups pendant ce laps de temps. Ainsi, sous forme de loups, Siegmundr et Sinfjötli errèrent, durement traqués. Enfin, Sinfjötli ayant atteint l'âge viril, son père et lui se rendirent à la demeure de Siggeir; mais là ils furent pris et enterrés vivants. Signy cependant leur avait su donner, à la dérobée, le glaive terrible de Siegmundr, et, avec cette lame, ils creusèrent le sol, parvinrent à se délivrer. Ils mirent le feu à l'habitation de Siggeir; Signy y périt avec Siggeir: satisfaite d'avoir été vengée de son époux elle voulut mourir avec lui.

Siegmundr retourna en son ancien héritage, où, chef puissant, il épousa *Borghild*, qui lui donna un fils, *Helgi*. Dans la suite, sa seconde et dernière épouse fut *Hjördis*, fille du roi *Eylimi*. Or, *Helgi* avait tué au combat un autre chef, *Hunding*, et le fils de Hunding, *Lyngvi*, avait en vain brigué la main de Hjördis; Lyngvi déclara la guerre à Siegmundr et Eylimi; Siegmundr fit des prodiges dans la bataille, armé de l'épée mystérieuse que jadis il arracha de l'arbre; mais un homme enveloppé d'un manteau bleu et dont un large chapeau ombrageait l'œil unique se dressa

d'autre part, le *Beowulf* anglo-saxon donne le nom de *Wälse* au père de Siegmund. On voit que Wagner, en attribuant à Wotan le nom de Wälse et en faisant de

devant lui; il opposa son épieu à l'épée de Siegmundr, qu'avaient défendu jusque-là ses « déesses protectrices »; l'épée se brisa. Siegmundr et Eylimi vaincus furent frappés mortellement. Hjördis, la nuit tombée, vint sur le champ de bataille, et y trouva son époux vivant encore; elle voulut panser ses blessures, mais il lui dit: « Odin ne veut plus que je brandisse mon glaive; gardes-en les morceaux avec soin, car de toi va naître un fils, qui sera le plus glorieux héros de notre race; il portera victorieusement l'épée qu'on reforgera avec ces débris que je te donne, et on nommera cette épée *Gram* (angoisse, colère). » Il mourut lorsque le jour commençait à poindre. Hjördis mit au monde Sigurd, puis elle épousa *Alf*, fils du roi de Danemark *Hjalprek*. Le récit vient ensuite de l'enfance de Sigurd, de sa force merveilleuse, de son instruction par *Reigin*, des prophéties que *Gripir* lui adresse, des épées qu'il brise, du glaive de Siegmundr reforgé par Reigin et dont il s'arme, et du combat contre le dragon *Fafner;* ayant goûté le sang du dragon, Sigurd comprend le langage des oiseaux; il profite de leurs conseils, et l'un de ces oiseaux le conduit au rocher où dort *Brynhild*. Sigurd traverse le feu qui défend la vierge, endormie par Odin en punition de sa désobéissance, car elle avait protégé un guerrier au combat contre le décret du dieu. Il la réveille; elle lui apprend les runes. Sigurd se rend chez les *Gjukungen*, et jure fraternité d'armes avec *Gunnar* et *Högni*.

Nous arrêtons là cette analyse sommaire, la suite des événements étant sûrement connue du lecteur, et se résumant dans la conquête de Brynhild (Brünnhilde) par Sigurd pour Gunnar (Gunther), — après le philtre bu, en vue d'obtenir la main de *Gudrun* — et dans le meurtre de Sigurd par *Guttorm*, (au lieu de *Högni*, Hagen).

La *Völsunga-Saga* a été publiée par Von der Hagen dans le recueil intitulé : *Attnordische Sagen und Lieder welche zum Fabelkreis des Heldenbuchs und der Nibelungen gehören, herausgegeben durch Friedrich Heinrich von der Hagen*; Breslau, Grass und Barth, s. d. (1814), petit in-8. Une savante étude en a été faite par Rassmann, dans son livre : *Die deutsche Heldensage und ihre Heimath* (Hannover, 1857-1858), au premier volume : *Die Sage von den Wölsungen und Niflungen in der Edda und Wölsunga-Saga*. Comme on l'a vu, il y a sensiblement coïncidence entre toute une partie de la *Völsunga-Saga* et les chants eddiques, *Sigurdarkvidha*, *Sigurdrifumâl*, *Fafnismâl*, etc. La *Saga* étant une compilation en prose, de nombreux critiques admettent qu'il y a eu un cycle complet de chants eddiques, dont une partie est perdue et auxquels elle correspond. On consultera avec fruit les fragments contenus au tome Ier du *Corpus poeticum boreale* de Gudbrand Vigfusson et F. York Powell (Oxford, 1883, in-8), avec traduction anglaise, sous les titres : *The Old Play of the Wolsungs*, *the Western Wolsung-Lay*, et *Völsunga-Kvidha in Forna*. Une lettre de Wagner à

Siegmund son fils, a opéré une simplification et une concentration très marquées de la légende.

Siegmund, dans la *Walküre*, correspond bien au Siegmundr de la *Völsunga-Saga*: peut-être y a-t-il équivalence entre ce Siegmund de la Saga et le Hjörvardh des « Chants de Helge » (*Helga-kvidha*), ce qui entraînerait une même correspondance entre la Sigurlinn de ces chants et la Signy de la Saga. Quoi qu'il en soit, Wagner a réuni en une seule figure dramatique, — émouvante au possible, création qui lui est toute personnelle, — Signy et Hjördis. Le caractère farouche de Siegmundr, sa vie sauvage au sein des bois, son existence sous la forme de « loup » ont laissé des traces sensibles dans la conception de Wagner, ou plutôt le poète a pris ces éléments et les a fondus, harmonisés, dans le personnage de Siegmund, qui se vante d'être un Louveteau (1), fils d'un Loup redoutable (2). L'existence de luttes féroces menée dans les bois n'est plus accompagnée, comme dans la tradition, d'un changement véritable d'hommes en loups : retrouvant l'idée du mythe et en développant la valeur humaine, Wagner fait du loup, — animal symbolique dans les légendes scandinaves et même dans les mythes grecs, — la figure typique du proscrit, de l'être indépendant, en guerre avec tout ce qui l'entoure. La peau du loup n'est plus qu'un vêtement significatif, une sorte de costume de guerre. Siegmund, capable d'héroïsme

Uhlig, datée d'Albisbrunn, 12 novembre 1851, Wagner dit avoir déjà étudié la *Völsunga-Saga* à Dresde, avant l'exil, sur une traduction de Von der Hagen qu'il avait trouvée à la Bibliothèque Royale de Dresde. Il prie Uhlig de lui envoyer cet exemplaire pour quinze jours, non pas afin de s'inspirer du récit et d'en reproduire plus exactement les caractères et les faits, mais pour se remémorer avec précision un ensemble qui n'a qu'un certain nombre d'épisodes communs avec ceux du *Ring*.

(1) Le surnom de « *Wölfing* » (louveteau), que Siegmund s'attribue au premier acte de la *Walküre*, a été employé par Simrock dans *Alphardts Tod* (*Heldenbuch*, 1844, t. III).

(2) Wehrlich und stark war Wolfe;
Der Feinde wuchsen ihm viel.
(*Die Walküre*, acte I, scène II.)

et chez qui la grondante furie du loup se réveille plus d'une fois (1), est devenu néanmoins un héros aimant, qui songe, et que l'épreuve a grandi jusqu'aux silencieuses résignations.

L'amour de Siegmund et de Sieglinde, — cet amour que l'on a tant reproché à Wagner, — existe originellement dans la *Völsunga-Saga*. Signy voulait un héros qui pût la venger, de concert avec Siegmundr son frère. Elle alla trouver Siegmundr, et de leur commerce naquit le puissant Sinfjötli. L'inceste de la légende s'explique donc et on pourrait presque dire s'excuse par la volonté de créer une race nouvelle, après constatation de l'insuffisance des autres races à la tâche proposée : il faut que Sinfjötli soit égal en bravoure, en désir de vengeance, à Siegmundr et à Signy ; il faut qu'il soit du même sang qu'eux, ou plutôt qu'en lui se concentre, avec leur haine et leur espoir, l'authenticité du sang des Völsungen, franche de toute altération. Pour la même raison, l'inceste de Siegmund et de Sieglinde a lieu dans la *Walküre*, et l'évidence est plus complète ici, car Siegfried, « le plus glorieux héros de l'univers, » sera ainsi le fils de Siegmund et de Sieglinde, eux-mêmes directement issus de Wälse (Wotan) (2). Le mythe d'Œdipe, et d'autres qu'il est inutile d'énumérer, contiennent ce fait de l'inceste, volontaire ou involontaire, selon les cas. (3) Le crime inconsciemment accompli par Œdipe pèse en conséquences terribles sur

(1) Voir en particulier l'accent du passage : « *Freudige Rache-lacht nun den Frohen* » (*Die Walküre*, acte I, scène III), et le cri de Siegmund lorsqu'il entraîne Sieglinde : « *So blühe denn, Wälsungen-Blut!* »

(2) L'idée que l'union des deux Wälsungen donnera seule au monde le Wälsung par excellence est analogue à celle qui préside à toute fondation de race, idée que toutes les théogonies excusent, et que la Bible elle-même admet, autorisant, au début, ce qu'elle interdit justement plus tard. Le texte du *Ring* exprime « l'authenticité » de race ainsi assurée à Siegfried en plusieurs passages, par exemple en cette expression que Hagen emploie : « *Der ächteste Sohn* » (*Götterdämmerung*, acte I, scène I).

(3) Cf., dans les *Védas*, le dialogue de la jeune Yami et de son frère jumeau Yama.

toute la race des Labdacides; de la révolte osée par Siegmund et Sieglinde un héros doit sortir, qui brisera le pouvoir des dieux. Mythiquement, l'audace de Wagner a donc sa justification ; philosophiquement, elle prouve le tempérament révolutionnaire de l'artiste, la hardiesse de sa pensée artistique jetant un tel défi aux habitudes dramatiques du théâtre moderne, poussant jusqu'à un tel paroxysme la lutte de la nature contre la convention, — même utile et sage. Certes, l'amour de Siegmund et de Sieglinde porte en lui sa condamnation : Wotan reconnaît, au second acte de la *Walküre*, l'irréparable vice du pouvoir qu'il exerce sur le monde et des lois qu'il a promulguées, par ce fait qu'il n'a pu en libérer sa pensée et son espérance qu'en poussant les Wälsungen à une insurrection criminelle, aussi violente qu'inutile, contre l'ordre de choses établi (1). Observons que Wagner a rendu excusable l'acte des deux Wälsungen, l'a fait presque nécessaire, l'a glorifié de douleur et d'enthousiasme, en montrant l'éclosion de l'amour avant la révélation de la parenté; en posant la souffrance imméritée et la sympathie réciproque du persécuté et de l'esclave, la pitié sainte et le pur dévouement, comme préliminaires et causes de cet amour. La plus extrême angoisse d'un péril mortel, l'obligation pour Siegmund de sauver Sieglinde et de se défendre lui-même, la volonté enfin de Wotan qui a conduit le frère près de la sœur (à l'endroit où l'épée vierge attend, enfoncée au cœur de l'arbre, la main du héros prédestiné), cette volonté qui ouvre la porte de la sinistre demeure, et enveloppe le couple de toute la joie de la nature, de toute l'ivresse du printemps, — autant de raisons dramatiques qui emportent nos

(1) La vraie libération de l'amour est le renoncement. Par le renoncement, l'âme s'élève au-dessus de la loi, s'affranchit pour ainsi dire de cette loi. Wotan entrevoit le renoncement, en son désespoir, au deuxième acte de la *Walküre ;* il l'envisage avec une sorte de joie héroïque, au troisième acte de *Siegfried* (évocation d'Erda) ; il s'y résoud, dans la paix, — par l'acte rédempteur de Brünnhilde, — en la dernière scène de la *Götterdämmerung*.

résistances et contre lesquelles s'émoussent les objections (1). Une sorte de droit primordial de l'amour apparaît, s'arme de toutes les négations qu'il a subies, de toutes les violences endurées, et triomphe, avec fureur, avec délire, de tous les obstacles opposés à sa manifestation (2).

En cet aspect du drame comme en tous les autres, l'esprit créateur de Wagner s'affirme donc. Si maintenant nous passons à Siegfried, nous verrons qu'il dérive du Sigurd et du Sinfjötli de la *Völsunga-Saga*, du Sigurd des chants eddiques, et du Siegfried du *Nibelungenlied*, du *Siegfriedslied* et des autres traditions sur le héros vainqueur du dragon. La prophétie de sa naissance, de sa gloire, de l'épée reforgée, est placée par la *Völsunga-Saga* dans la bouche de Siegmundr expirant: La Motte-Fouqué, en son drame, a procédé de même. Wagner, par une véritable idée de génie, la fait prononcer à Brünnhilde, et l'on sait quels poignants effets dramatiques en résultent (3). L'enfance de Siegfried au fond des bois, dans l'ignorance absolue de son origine, est décrite dans le *Siegfriedslied* (qui lui-même est une forme poétique de traditions populaires antérieures), où le jeune héros est instruit par le forgeron Mimer. Ici encore, Wagner simplifie, faisant de Siegfried le seul élève et le seul commensal de Mime. L'épisode de l'ours a pu être inspiré par les légendes finnoises sur le héros Somi et

(1) Ces considérations ressortent de l'ensemble du drame, et nommément de passages comme l'invocation de Siegmund à l'épée : « *Heiligster Minne höchste Noth — sehnender Minne sehrende Noth...* » ; comme la parole de Wotan à Fricka : « *Was so schlimmes schuf das Paar, das liebend einte der Lenz ?* »

(2) Cf. *Die Walküre*, acte I, scène III, *Liebeslied* de Siegmund :

Zertrümmert liegt
Was je sie getrennt.

(3) Un germe de cette idée a pu être rencontré par Wagner dans les chants eddiques dits « Chants de Helgi », où une Walkyrie choisit le nom du fils de Hjörvardh et de Sigurlinn; mais cette hypothèse est tout à fait inutile au cas présent, vu la conception du personnage entier de Brünnhilde dans le *Ring*.

des contes populaires allemands (1); dans le *Nibelungenlied*, au cours de la chasse où il doit être tué, Siegfried s'empare d'un ours vivant, l'attache à son cheval, l'amène au camp des chasseurs, le lâche au milieu des cuisiniers, le poursuit en riant (2). L'essai des épées, forgées, suivant les versions diverses, par Reigin ou par Mimer, se trouve dans la *Völsunga-Saga*, dans le drame de La Motte-Fouqué, dans le *Wieland* de Simrock et dans la belle poésie d'Uhland, *Siegfried's Schwert* (3). D'une façon générale, l'épisode du glaive reforgé est un admirable « lieu commun » de la poésie scandinave et germaine, — c'est-à-direun symbole mythique extrêmement beau, — de même que l'ignorance de Parceval élevé loin des combats et des villes par sa mère, son départ, ses questions naïves, le cycle de ses épreuves, constituent un vaste lieu commun celtique, riche d'ailleurs d'un grand sens humain et religieux. Quant aux détails de la scène de la forge, Wagner en a trouvé quelques-un dans le *Siegfriedslied*, d'autres dans la légende de *Wieland* (sous la forme surtout où Simrock l'a traduite). L'idée du chant farouche que Siegfried entonne est bien de Wagner, qui s'était déjà proposé de la réaliser dans son esquisse *Wieland der Schmied* (4). Dans le *Wieland* de Simrock, Siegfried s'écrie : « Moi-même je me forgerai le glaive! » mais il ne réalise pas cette parole, et c'est Wagner, qui, trouvant dans Uhland l'idée du glaive fait par Siegfried, a compris la nécessité d'armer l'adolescent d'un glaive que seul il ait pu reforger, et a développé merveilleusement cette conception (5).

(1) On trouvera un conte de ce genre dans le recueil célèbre des *Kindermärchen*, au t. III (n° 160).

(2) *Nibelungenlied*, str. 976 (16e aventure).

(3) *Gedichte von Ludwig Uhland*. Stuttgard, Cotta, in-18, 62e éd., 1879. (*Balladen und Romanzen*, p. 380.)

(4) « *Ein rustiges feuriges Lied enttöntseinem Munde zum Sausen der Schmiedebälge, zum Sprühen der Funken, zum Takte des Hammers.* » (*Wieland der Schmied;* esquisse de l'acte III, scène I, au tome III des *Gesammelte Schriften*).

(5) Le détail de l'enclume fendue est dans les chants eddiques, dans la *Völsunga-Saga*, dans la *Thidreks-Saga*, etc. Quant au

On sait avec quel sens de l'émotion et du charme poétique Wagner a transformé l'épisode des oiseaux, qui existe dans presque toutes les traditions relatives à Sigurd ou Siegfried ; comment il a créé, de Reigin et de Mimer, le personnage si caractéristique de Mime. L'idée de la peur, et de l'impossibilité où Siegfried est de la ressentir, vient principalement des *Kindermärchen*, comme aussi quelques discours de Mime (1). Dans les Sagas, le rôle de Reigin (Mime), qui est un frère de Fafnir ou Fafner, est à peu près incompréhensible, tandis que, chez Wagner, les faits et gestes de Mime s'expliquent aisément, étant déjà préparés par le *Rheingold*. Les paroles de Fafner mourant, au deuxième acte de *Siegfried*, dérivent de celles que la *Völsunga-Saga* prête au monstre, et surtout d'un chant de *l'Edda*, *Fafnismâl*. La première idée du « *Waldweben* » se trouve dans le *Wieland* de Simrock, où les aventures de Siegfried chez le nain et sa victoire sur Fafner s'intercalent dans l'histoire du maître forgeron Wieland. Mais quelle distance entre la donnée initiale et les trésors de poésie que Wagner en a tirés ! Dans la scène avec Wotan, le rôle de Siegfried appartient bien à Wagner, car la *Völsunga-Saga* faisait d'Odin un protecteur de Sigurd, intervenant fréquemment en sa faveur, et le poète-musicien, au contraire, allant beaucoup au delà du mythe, oppose son héros, fort, joyeux et libre, au dieu qui cherche en vain à lui barrer la route ; en cette audacieuse révolte, en ce significatif exploit de la lance divine brisée, Wagner prouve bien la hardiesse de sa création (2). Le réveil de la Walkyrie défendue par

glaive reforgé par Siegfried lui-même, Uhland (*Siegfried's Schwert*) chante très brièvement cet exploit. Du reste, son Siegfried est l'élève d'un habile forgeron ; le Siegfried de Wagner reforge Nothung au mépris des conseils et des procédés de Mime.

(1) Au recueil déjà cité des *Kindermärchen*, le n° 4 contient l'histoire de « celui qui s'en alla par le monde pour connaître la peur ». La phrase de Mime : « *Nun ward ich so alt — wie Höhl und Wald, — und hab' nicht so was geseh'n !* » (acte I, scène III), est aussi prononcée en plusieurs contes populaires allemands.

(2) Les rapprochements que fait M. Meinck à ce sujet, dans un

la flamme est commun à la plupart des traditions, et Wagner s'est servi des paroles que prêtent à la vierge réveillée le *Sigurdrifumâl*, la Saga des Völsungen et surtout le *Fafnismâl* : « Salut au Jour! dit la légende norraine par la bouche de Sigurdrifa, salut aux fils du Jour! Salut à la Nuit et à la Terre sa sœur! salut aux Dieux, et salut aux Déesses (1)! » D'ailleurs, le mythe du sommeil et du réveil de la fiancée se retrouve en quantité de contes populaires. Simrock, en son *Heldenbuch*, narrant le même exploit de Siegfried, avait aussi voulu que la vierge fût réveillée par un baiser du héros; mais ce baiser n'était qu'une gracieuse trouvaille poétique : il faut lire la scène correspondante de *Siegfried* pour comprendre la valeur tout humaine que Wagner a donnée à ce signal du réveil. En la suite du rôle de Siegfried, Wagner innove avec un rare bonheur : ce n'est plus Grimhild, la mère des Gjukungen (Gibichungen) qui a composé le philtre d'oubli que Gutrune fait boire à Siegfried : c'est Hagen lui-même. Le *Nibelungenlied*, la *Thidrekssaga*, le *Siegfriedslied*, et toutes les versions allemandes en général disent que Siegfried était invulnérable (sa peau étant devenue dure comme la corne après qu'il se fut baigné dans le sang du dragon), — hors un seul point, entre les épaules, à cause d'une feuille de tilleul qui était tombée sur le héros et avait empêché le sang de Fafner de baigner cette place); la *Völsunga-Saga* et *l'Edda* ignorent cette invulnérabilité matérielle. Wagner, lui, veut que les runes de Brünnhilde, don inestimable de l'amour, aient seules rendu

livre souvent cité plus haut, et d'ailleurs excellent, n'ont aucune valeur démonstrative, hors celui qu'il établit entre cette scène de *Siegfried* et le nº 17 des *Kindermärchen*, où du reste les ressemblances existent plutôt dans le discours que dans l'action.

(1) Bien que le mythe soit ici très différent, et que Wagner n'ait eu besoin que d'une source unique, *l'Edda* et les Sagas voisines, il est intéressant de comparer ce salut de la Walkyrie aux paroles de Talthybios dans l'*Agamemnon* d'Eschyle : « Terre, je te salue! lumière du soleil, salut! salut, Zeus!... salut, auguste Pythien! »

Siegfried invulnérable, — et tout ceci n'est qu'une figure mythique, l'invulnérabilité signifiant l'intrépidité absolue, que nulle blessure n'arrête et qui paralyse l'ennemi par la terreur. Mais il fait dire à Brünnhilde : « Comme jamais il n'a reculé, je n'ai béni de mes runes que sa poitrine ! » d'où la traîtrise de Hagen, dont l'épieu frappera par derrière le glorieux héros.

Parmi les dieux, Wagner ne conserve que ceux qui ont un rôle symbolique étroitement relatif à l'action morale du drame et qui personnifient aisément des sentiments humains. La déesse Fricka, par exemple, est la personnification de la loi, de la coutume, de la sagesse qui ne peut ni oser ni aimer. En sa création de Freia, Wagner confond volontairement trois déesses de la mythologie scandinave : Freya, Iduna (la gardienne des pommes d'or), et Sjoefn, qui dispose les cœurs à l'amour. Un détail de mise en scène, une parole du texte, un geste parfois, synthétisent brièvement de nombreux éléments théogoniques ou cosmogoniques, qu'il eût été oiseux et antidramatique d'expliquer (1). Les questions échangées en-

(1) Il me faut rappeler ici que, le premier en France, j'ai signalé les origines de plusieurs passages importants du *Ring*, entre autres : l'évocation d'Erda, qui vient du chant *Weglams-Kvidha* (avec les indications scéniques : « Erda paraît recouverte de givre, » etc.) ; le pacte avec les géants pour la construction du Walhall (*Gylfaginning*), le salut de Brünnhilde à son réveil (*Sigurdar-Kvidhan* II, *Fafnismâl*, *Sigurdrifumâl*, *Völsunga-Saga*) ; l'épée enfoncée dans l'arbre (*Völsunga-Saga*), les paroles de Fafner mourant, la prophétie de la naissance de Siegfried, l'épée reforgée, etc., etc. Dans une étude parue au n° XII de la XV[e] année des *Bayreuther Blätter* (déc. 1892), l'éminent mythologue et critique de Munich, M. Wolfgang Golther, signale quelques-unes de ces origines, en rendant compte des ouvrages de Gjellerup et de M. E. Meinck, qui, le second surtout, les énumèrent et les analysent. L'ouvrage danois de Gjellerup a été traduit en allemand en 1891 ; celui de Meinck a paru en 1892. Quant aux autres ouvrages allemands qui traitent des sources du poème wagnérien, je ne les connaissais point lorsque j'ai écrit *les Origines mythiques de la Tétralogie* (*Revue wagnérienne*, décembre 1886), étude reproduite dans mon livre *Richard Wagner et le Drame contemporain* (avril 1887).

tre le voyageur (Wotan) et Mime sont l'utilisation d'un lieu commun de la poésie scandinave ; on trouve de longues séries de questions semblables, — avec la tête des interlocuteurs pour enjeu, — dans le chant eddique *Vafthrudnismâl* ; quelques-unes des paroles de Vafthrudner sont confiées presque textuellement à Mime par Wagner, et certaines paroles d'Odin à Frigg se retrouvent aussi dans le texte wagnérien : « *Viel erforscht' ich, erkannte viel,* » etc. De telles joûtes sont analogues aux énigmes que formule le Sphinx de Thèbes, aux questions que la Brünnhild du *Nibelungenlied* propose à Gunther, à la dispute de Vandi avec les brahmanes dans le Mahâbhârata. Il peut être intéressant de comparer les noms des Walkyries dans le *Ring* avec ceux que donne la *Voluspa;* le sens en est à très peu près le même.

Si nous considérons Alberich, Wotan, Brünnhilde, la création du poète n'est pas moins admirable. Les éléments primordiaux se transforment totalement par l'action de son génie. C'est tout au plus si une courte phrase dans le discours de Sigurdrifa selon la légende norraine (après qu'elle a été réveillée par Sigurd), — phrase où elle raconte que, malgré l'ordre d'Odin, elle a défendu contre le terrible Hialmgunnar le jeune héros Agnarr, « que nul être ne voulait protéger », — peut avoir été le germe de la conception du maître, nous montrant Brünnhilde émue de pitié par la détresse de Siegmund (1). Un chant du skalde Eyvindr, *Hakonarmâl*, raconte que les deux Walkyries Gondul et Skogul apparurent au roi Hakon, blessé au combat, pour lui annoncer sa mort : « il écouta ce que disaient les nobles Walkyries, assises sur leurs chevaux ; elles avaient l'air grave, elles portaient le casque en tête et tenaient leurs boucliers devant elles... » l'armée des élus, dans Walhall, se lève pour le saluer (2) Telle est l'origine, belle sans doute, mais com-

(1) Cette remarque est due à M. Wolfgang Golther (*Bayreuther Blätter*, XV[e] année, n° XII, p. 455).

(2) Le *Hakonarmâl*, que l'on date du dernier tiers du x[e] siècle

bien rudimentaire! de la scène sublime dite « l'annonce de la mort » qui se trouve au deuxième acte de la *Walküre*.

Et si nul exemple de la transformation poétique n'est plus frappant que l'épisode du rachat de Freia au prix de l'Or maudit,— où Wagner remplace le cadavre de la loutre (Ottur) par la personne vivante et divine de Freia et l'exigence brutale de Hreidmar par le cri désolé de Fasolt (1)—nulle invention n'est plus complète, que le sens du discours adressé par Wotan à Erda ou le monologue final de Brünnhilde. Pour réaliser cette figure de Brünnhilde, Wagner a réuni en une seule personne dramatique la Sigurdrifa et la Brynhild, fille de Budli, qui sont distinctes dans la légende (2) ; et surtout, il en a fait une héroïne absolument humaine, selon sa pensée à lui, son cœur à lui. De même pour son Wotan, de qui la mythologie scandinave ne donnait guère que les attributs et les caractères extérieurs. Dans les chapitres spécialement consacrés aux personnages du *Ring*, nous essayerons d'approfondir ces créations de son génie.

(976 ?) est écrit à peu près dans la forme d'un chant plus connu, l'*Eiriksmâl*. Tous deux se trouvent au tome Ier du *Corpus poeticum boreale* de Gudbrand Vigfusson et F. York Powell (Oxford, 1883, 2 vol. in-8). M. W. Golther est, je crois, le premier qui ait fait le rapprochement du *Hakonarmâl* et de la *Walküre*.

(1) Si je n'insiste pas ici sur cet épisode, l'une des preuves les plus typiques du génie transformateur et créateur du poète-musicien, c'est que j'ai fait la comparaison du texte mythologique et du drame de Wagner,— pour cet épisode et pour celui de la malédiction d'Andvari (Alberich), — dans *les Origines mythiques de la Tétralogie* (*Revue wagnérienne*, décembre 1886), et dans *Richard Wagner et le Drame contemporain*.

(2) Sur la distinction ou l'unité réelle de Sigurdrifa et de Brünnhilde, les opinions des philologues et mythologues sont partagées. On consultera utilement le livre déjà cité de Meinck et le travail de M. W. Golther, *Studien zur germanischen Sagengeschichte*. Munich, 1888, in-4.

CHAPITRE XIII

TRANSFORMATION ET CRÉATION

Toute cette aventure n'était donc qu'un rêve?
(*Parsifal,* acte II, 2e tableau.)

IV

La source principale où Wagner a puisé les éléments de sa dernière œuvre est le célèbre *Parzival* de Wolfram von Eschenbach. Wolfram déclare du reste avoir suivi un texte français, et nomme à ce propos un certain Kiot ou Guiot « le Provençal ». L'existence de ce poète Guiot demeure hypothétique, bien qu'on ait essayé de l'identifier avec Guyot de Provins. En tout cas, son poème dériverait du poème connu de Chrestien de Troyes, encore qu'il fût enrichi d'inventions et d'intentions nouvelles, relatives, en particulier, à la descendance de Perceval et consacrées à la glorification de la maison d'Anjou. C'est ce que montre la comparaison du texte de Wolfram et de celui de Chrestien (1).

Le poème de Chrestien de Troyes — *Perceval le Gallois* (ou *le conte del Graal*), — est inachevé ; mais il a reçu des continuations successives (2). En voici l'analyse très

(1) M. Wolfgang Golther paraît croire fermement à l'existence de « Guiot le Provençal ». En ce qui concerne l'évolution de la légende du Gral, les poèmes dont Perceval est le héros, et la création de Wagner, son travail est un modèle de sobre et ferme érudition non moins que de compréhension artistique. On ne saurait trouver un résumé plus instructif que cette étude, intitulée : *Ursprung und Entwickelung der Sage von Perceval und vom Gral* (*Bayreuther Blätter,* XIVe année, n° 7, juillet 1891).

(2) Chrestien, né en Champagne, sans doute à Troyes même, dans la première moitié du douzième siècle, mort vers 1190, a été

sommaire : le jeune Perceval est fils d'un vaillant chevalier de Galles ; son père ayant été tué en un tournoi, sa mère se retire avec lui dans une forêt, pour le cacher au monde et le laisser dans l'ignorance de tout ce qui concerne la chevalerie. L'adolescent rencontre un jour des chevaliers aux armes étincelantes ; frappé d'admiration, il court raconter à sa mère ce qu'il a vu ; malgré les efforts qu'elle fait pour le retenir, il part pour la cour d'Artus. Après avoir tué un chevalier qui le provoquait au combat et pris son armure, il est instruit des règles de chevalerie par un prud'homme. Il délivre la jeune pucelle Blanchefleur, est aimé d'elle et l'aime, puis il arrive au château du « Roi Pêcheur ». Ce Roi est malade de plusieurs blessures et ne peut se lever de sa couche. Perceval, en ce château, voit une lance dont la pointe est ensanglantée, un vase merveilleux et un tailloir, objets que

l'un des romanciers les mieux doués et les plus féconds de son époque. Un poème de lui, aujourd'hui perdu, *Tristan de Léonnois*, a dû être composé avant ceux qui nous sont restés ; *Erec et Enide* est antérieur à l'année 1164, d'après M. G. Paris ; *Lancelot* ou *la Charrette*, et *Ivain* ou *le Chevalier au lion*, ont été écrits entre les années 1165 et 1174 ; *Cligés* prendrait place, chronologiquement, entre *Erec* et *Lancelot ;* quant à *Guillaume d'Angleterre*, l'attribution de ce roman à Chrestien est controversée. Le *Perceval*, dernier ouvrage incontesté du poète champenois, daterait de 1180 environ.

Le texte du *Perceval* a été imprimé par Potvin, à Mons (1866-1871, six volumes), avec trois continuations et les extraits d'une quatrième, etc., d'après le manuscrit conservé à Mons. Dans les continuations, on distingue plusieurs parties, dont l'une semble avoir pour auteur un certain Gaucher de Dourdan ; une autre est due à un poète nommé Mennecier ou Mennessier. Le manuscrit de Mons a une étendue totale de 45.400 vers, sur lesquels (défalcation faite des continuations et d'un préambule de 1282 vers que les autres manuscrits, nommément ceux de Paris, ne contiennent pas), 9.318 appartiennent à Chrestien. Cette édition du *Perceval* est, somme toute, absolument insuffisante. M. Wendelin Förster, professeur à Bonn, a entrepris de donner une édition correcte et complète des œuvres de Chrestien, établie après collation et étude critique des manuscrits ; il a déjà publié *Cligés* (1884), *Yvain* (1887) et *Erec* (1890), mais le *Perceval* n'a pas encore paru.

Cf. sur Chrestien de Troyes, *Histoire littéraire de la France*, t. XV, pp. 193-264 (notice de Ginguené), et t. XXX, pp. 22-29 (article de M. G. Paris sur *les Romans de la Table Ronde*), et *Romania*, t. XII (article de M. G. Paris).

le Roi et tous ses compagnons vénèrent. Il a bien envie de questionner le Roi sur ces merveilles, mais il s'en abstient par discrétion, ou du moins remet au jour suivant sa demande; or, le lendemain, il ne trouve plus personne dans le château. Il appelle; pas de réponse; dans la cour, son cheval semble l'attendre, tout sellé. Il part donc pour une longue série d'aventures nouvelles. Plus tard, il apprendra que le Roi Pêcheur est son oncle, et ne peut être guéri que si un jeune chevalier lui fait des questions sur la lance mystérieuse et le vase miraculeux, — « le Graal ». — Perceval comprendra ainsi l'erreur qu'il a commise; une sorte de malédiction le poursuit depuis son passage inutile au château du Roi Pêcheur, que maintenant il s'efforce de retrouver. Il rencontre le jeune Gauvain, neveu d'Artus, le combat, puis se lie avec lui d'une étroite amitié; les aventures de Gauvain prennent alors dans le roman une importance égale à celle qui revient aux aventures du héros essentiel. Un jour de Vendredi saint, Perceval croise sur sa route des chevaliers et des dames qui font pénitence et marchent pieds nus; l'un d'eux lui reproche de porter les armes en un tel anniversaire:

Car hui fust cil en crois pendu
Qui trente deniers fust vendu (1).

Un ermite achève d'instruire Perceval, le ramène à l'observance de ses devoirs religieux, négligés par lui depuis cinq ans. Cet ermite est d'ailleurs son oncle maternel, et c'est lui qui enseigne au jeune homme ce qui est relatif à son autre oncle, le Roi Pêcheur. Perceval repart pour sa sainte entreprise; à ses prouesses se mêlent de nouveau les exploits de Gauvain, et le poème de Chrestien de Troyes s'arrête, interrompu, après la victoire remportée par Gauvain sur les enchantements du « Château Merveilleux », où étaient retenus nombre de chevaliers et

(1) Cf. *Parsifal*, acte III, 1er tableau: « *Kränke nicht den Herrn, der heute, bar jeder Wehr, sein heilig Blut der sündigen Welt zur Sühne bot.* »

de pucelles. Mais les continuateurs, s'inspirant d'une suite aujourd'hui perdue du poème de Chrestien, ou des récits que Chrestien utilisait lui-même, mènent encore Perceval en de nombreuses aventures. Finalement, le héros retrouve le château du Roi Pêcheur, triomphe d'épreuves difficiles, tue un redoutable ennemi de son oncle, et pose les questions attendues. Le Roi Pêcheur est guéri de ses souffrances. Il meurt peu de temps après, et Perceval lui succède dans sa fonction.

Tel est ce poème, que ses longueurs,— dont la plupart sont imputables aux continuateurs de Chrestien,— n'arrivent à dépouiller ni de son intérêt ni de son charme. Des pages comme le début de la partie réellement due au poète champenois, où le printemps est décrit en vers tout à la fois élégants et naïfs; comme l'épisode de la corneille blessée, où la vue des taches roses dont le sang de l'oiseau parsème la blancheur de la neige fait longuement rêver Perceval à la pure beauté de son amie; comme enfin les amours du bel adolescent et de la gracieuse Blanchefleur, qui se donne à lui avec la plus innocente hardiesse, sont vraiment exquises; le personnage de la mère de Perceval, Kamuelles, est touchant; l'épisode du Vendredi saint, où les pénitents rencontrent le jeune chevalier, ne manque pas d'une sévère noblesse, et le discours de l'ermite à Perceval atteint à une très simple et très réelle grandeur. En lisant cet admirable vers:

Dieu croi, Dieu aime, Dieu aore,

on pense à la parole que le Parsifal de Wagner adresse à Kundry prosternée : « Reçois le baptême — et crois au Rédempteur ! »

*
* *

Wolfram a suivi très fidèlement Chrestien dans la plus grande partie de son poème; de nombreux passages semblent traduits presque littéralement du français;

beaucoup des noms propres qu'il emploie sont de simples déformations de noms qui figurent dans le texte de Chrestien. Il n'a été ni plus gracieux, ni plus tendre que le poète champenois, il n'a pas indiqué le milieu extérieur avec plus de charme; même, sur ces différents points, il paraît inférieur à son modèle : ses couleurs sont moins vives, moins fraîches et moins justes. L'admirable épisode du sang sur la neige et de la rêverie du héros, d'ailleurs conté par Wolfram avec un sentiment très ému, se trouve, nous l'avons dit, dans Chrestien. Mais ce qui appartient en propre au minnesinger allemand, c'est une compréhension plus profonde du sujet, un effort heureux pour dégager du récit une signification morale; c'est une certaine hauteur de conception, le choix d'un idéal chevaleresque et religieux, tout au moins une importance beaucoup plus grande accordée à cet aspect de la légende. Wolfram n'a pas l'invention de Chrestien, si nette, si caractéristique du clair génie français; par contre, c'est un poète de stature plus puissante, de réflexion plus large et plus grave.

Dès son introduction, Wolfram précise le sens du poème : le doute, dit-il, est contraire au salut de l'âme; la foi est l'essentielle vertu du chevalier, vertu à laquelle doit s'associer la bravoure. Parsifal est élevé dans la vraie religion par sa mère, mais, simple d'esprit, ignorant de toutes choses, il ne comprend pas véritablement cette éducation chrétienne; Gurnemanz lui enseigne les devoirs de la chevalerie, et cette instruction ne suffit pas encore. Après sa visite au château du Roi malade, il est maudit par Kundry la sorcière, la « messagère du Gral », pour n'avoir pas posé la question qui devait guérir le Roi. A partir de ce moment, le doute s'empare de lui; il erre, sombre, presque désespéré. Mais il n'a pas abjuré pourtant ses devoirs de chevalier; grâce à la force qu'il y trouve, grâce surtout aux pieux enseignements de l'ermite Trevrizent, il devient conscient de sa mission, animé pleinement de l'esprit chevaleresque et de l'esprit

chrétien. Il retrouve le château du Gral; il adresse au Roi malade la question : « Oncle, quel mal vous fait souffrir? » et le guérit. Digne de la fonction la plus sacrée, il devient à son tour Roi du Gral (1).



Avant d'aller plus loin, il n'est pas inutile de dire quelques mots de ce « Gral » ou « Graal », que recherchent Perceval, Gauvain, plus tard Lancelot, Galaad et leurs compagnons. Malgré la confusion des aventures, la puérilité des explications successivement imaginées par les anciens conteurs, il y a là un des plus hauts symboles de la poésie universelle.

Nous n'entreprendrons pas de rechercher ici les mythes celtiques du « Gradal », d'étudier leur rapport avec les vieux mythes des Hellènes ou d'autres peuples. Bornons-nous à considérer la légende telle que Chrestien l'a utilisée (2).

Chrestien, racontant la visite de Perceval au château du Roi Pêcheur, ne donne aucun renseignement sur la nature du « Graal ». Il dit que la jeune fille qui venait après les porteurs de cierges tenait dans ses mains « un

(1) Le *Parzival* de Wolfram est précédé d'un autre poème, de dimensions très vastes, *Titurel*. Ce poème est consacré à l'histoire du premier roi du Gral, Titurel (du vieux français Tidorel), père de Frimutel, lui-même père du Roi malade, Amfortas. Le *Titurel* a été commencé par Wolfram après achèvement du *Parzival*, mais le célèbre minnesinger n'en a composé que le début, et la majeure partie de l'œuvre est généralement attribuée à Albrecht von Scharfenberg. Ce poème a pu servir à Wagner, mais beaucoup moins directement que le *Parzival*.

(2) L'opinion semble prévaloir aujourd'hui que le *Peredur* en prose du *Mabinogi*, et la *Parzeval-Saga* norvégienne dériveraient du *Perceval* de Chrestien de Troyes, au lieu de l'avoir précédé, comme on l'a longtemps soutenu. Cette hypothèse nous paraît scientifiquement probable; il est à supposer néanmoins que, dans l'histoire de Peredur, il y a une sorte de retour aux légendes celtiques inspiratrices du récit où Chrestien a puisé des éléments pour son poème. M. G. Paris croit que le poème anglais *Sir Percyvelle* est un récit plus ancien « et moins altéré que la source commune du poème de Chrestien et du *Mabinogi* ».

Graal ». Ce vase était d'un éclat merveilleux, et la flamme des cierges pâlissait à côté de son étincellement, « comme les étoiles quand se lève le soleil ou la lune ». Il décrit sommairement le « Graal », lequel est d'or fin, incrusté de pierres précieuses éblouissantes. De la lance, il dit seulement qu'elle soumit autrefois le pays de Logres (l'Angleterre) (1). Peut-être, si le poète avait conduit son œuvre jusqu'au retour de Perceval auprès de son oncle malade, aurait-il éclairci cette énigme. Quoi qu'il en soit, Chrestien n'a pas dû faire du « Graal » et de la lance les signes d'une vengeance insatisfaite, dont l'accomplissement incombe au jeune héros, comme dans certaines traditions celtiques ; et il apparaît nettement que ces reliques ont une valeur religieuse, pour ne pas dire plus.

Wolfram n'est pas beaucoup plus explicite ; cependant la description du cortège et de la solennité dont on entoure le Gral présente plus de détails en son poème qu'en celui de Chrestien. La porteuse du Gral est qualifiée de « reine », et a nom *Repanse de schoy* (*Repaire de joie ?*) ; elle tient la sainte relique sur une tablette d'émeraude. Wolfram dit que le Gral est « le désir du Paradis » ; il l'appelle aussi « le désir universel de la Terre », et ajoute qu'il doit être gardé en toute pureté (2). Comme

(1) En l'introduction de Ch. Potvin à son édition du *Perceval*, et, d'après elle, en l'excellent livre de M. Kufferath, il est rappelé que le prologue en vers contenu dans le manuscrit de Mons, — prologue qui parle du « Graal » comme étant la Relique par excellence, conservée par Joseph d'Arimathie, et dont il sera question plus loin, — dit que la lance est celle « dont Longi férist le costé » du Sauveur. Mais ce prologue semble très postérieur à l'œuvre même de Chrestien ; le passage en question ne peut donc être considéré comme représentant la signification du Gral et de la lance d'après le poète champenois.

(2) *Parzival*, **235**, 20-30 (édition Lachmann ; les premiers chiffres désignent les strophes ou paragraphes de 30 vers, les chiffres suivants indiquent les vers du paragraphe considéré).

Uf einem grüenen achmardî
truoc si den wunsch von paradîs
bêde wurzeln unde rîs.
daz was ein dinc, das hiez der Grâl.
erden wunsches überwal,
Repanse de schoy si hiez,

chez Chrestien, le Gral, par sa vertu, couvre les tables d'aliments exquis, en grande abondance; il suffit de présenter au Gral les vaisseaux vides et de les incliner vers lui pour qu'ils se remplissent aussitôt de toutes sortes de breuvages (1). Avant le repas mystérieux, Amfortas se lave les mains, et Parzival l'imite (2). Enfin, l'idée de péché, d'infidélité à une mission, est indiquée au sujet d'Amfortas. Ajoutons à ce propos que Chrestien semble ne pas avoir compris le surnom donné au Roi malade, et qu'il l'a interprété à tort par « Pêcheur » au lieu de « Pécheur ».

Au commencement du treizième siècle, un poète franc-comtois, Robert de Boron, entreprit une grande trilogie de romans en vers : *Joseph d'Arimathie* — *Merlin* — *Perceval*. Il voulut y proposer une explication du Gral, y dire l'origine, et les aventures de la sainte relique, son transport en Bretagne, et sa recherche par les héros, nommément par le jeune Perceval, issu de la race de Joseph d'Arimathie et prédestiné du ciel à sa haute mission. *Joseph d'Arimathie* nous a été conservé, en grande partie du moins (3). Ce poème commence par un récit abrégé de la Rédemption d'après les textes évangéliques : la scène de Madeleine oignant les pieds du Sauveur et les essuyant de ses cheveux y tient une place importante (4). Après la Résurrection, Joseph d'Arimathie est emprisonné, mais Notre Seigneur lui apparaît, lui apportant le « veissel » où son sang divin a été recueilli après sa mort, et qui fut aussi la coupe de la Sainte Cène. L'idée

die sich der Grâl tragen liez.
der Grâl was von solher art :
wol muoser kiusche sîn bewart
die sîn ze rehte solde pflegn.

(1) Cf. *Parsifal*, acte I, 1er tableau, détails du jeu de scène pendant le repas mystique. Le passage visé du *Parzival* de Wolfram est au paragraphe 237.

(2) *Parzival*, **239**, 1-4.

(3) Francisque Michel l'a publié sous le titre de *le Roman de Saint-Graal, par Robert de Boron* (Bordeaux, 1841).

(4) Vers 237-253.

de l'Eucharistie et de la Messe est exposée dans le discours du Christ: le corporal figure son linceul; la patène posée sur le calice est la pierre scellée qui ferma son tombeau (1). Quant au calice lui-même, au « Graal »,

Tous cil qui ton veissel verrunt,
En ma compeignie serunt;
De cueur arunt emplissement
Et joie perdurablement (2).

Le poète raconte aussi la guérison du fils de l'empereur, à Rome, par le suaire miraculeux de Véronique. On remarquera enfin deux vers, qui correspondent bien à l'idée wagnérienne que le Graal ne peut être trouvé par personne, à moins que sa grâce ne conduise elle-même ceux qui le cherchent:

Car nus le Graal ne verra,
Ce croi-je, qu'il ne li agréé (3).

Voilà donc, fixée d'après Robert de Boron, la signification religieuse du Graal et de la lance, qui est l'arme dont le centurion frappa le Sauveur sur la Croix. Les textes d'où dérive cette interprétation légendaire sont, principalement, un passage des Évangiles (4), et surtout les Apocryphes, particulièrement l' « évangile de Nicodème ». Mais Robert de Boron fut-il absolument le premier à rattacher le Graal et la lance sanglante aux plus sublimes souvenirs de la foi catholique? C'est là l'opinion des commentateurs les plus autorisés; néanmoins, nous pensons que Chrestien de Troyes voyait déjà dans le Graal un vase eucharistique, et notre opinion s'appuie sur un passage très formel de l'explication que l'ermite donne à Perceval: le pieux solitaire dit que le Roi Pêcheur vit d'une Hostie, qui lui est octroyée par la pré-

(1) Vers 892-916.
(2) Vers 917-920.
(3) Vers 2660-2661.
(4) *Evangile selon Saint Mathieu*, 26, 23.

sence de la coupe miraculeuse, « tant sainte chose est le Graal — tant sainte cose est li Graaus (1) » !

Wagner attribue au Gral le sens chrétien, catholique, que le moyen âge, comme nous venons de le voir, avait fini par lui attribuer (2). Il lui donne de plus un sens symbolique général. Mais, simplificateur comme toujours, il fait dire à Gurnemanz que les Reliques saintes ont été apportées à Titurel par les anges, — sans entrer dans aucun détail sur l'histoire de Joseph d'Arimathie et de Bron, son beau-frère, histoire explicative où se complaisent les romans sur le Gral et sa « queste », — et supprime le Frimutel de Wolfram. Amfortas est désormais le descendant immédiat de Titurel (3).



Le Parsifal du drame wagnérien procède évidemment du Parzival de Wolfram ; il a, par suite, de grands rapports avec le Peredur du *Mabinogi* et le Perceval de Chrestien. Selon Wolfram, Parzival est fils de Gamuret et de Herzeloyde (Herselot, en vieux français) (4) ; Wagner a conservé ces noms, en insistant sur le sens que le nom de la mère de Parsifal a déjà dans le poème de Wolfram, « Peine de cœur » (de *Herz*, cœur, et *Leid*, peine, souffrance). La Herzeloyde de Parzival a les plus grandes ressemblances avec la Blanchefleur de *Tristan*, la mère du héros de Cornouailles : il y a là un admirable

(1) Vers 7794-7802 (manuscrit de Mons, édition Potvin). M. Wolfgang Golther cite aussi ce passage, mais, à notre avis, il n'y attache pas l'importance voulue. (Cf. *Bayreuther Blätter*, XIVe année, no 7, juillet 1891, p. 206.)

(2) Cf. *Parsifal*, acte I, 1er tableau, récit de Gurnemanz (*das Heilthum*).

(3) Il faut encore rappeler, dans les rites du Gral que Wagner met en scène, l'influence évidente de la liturgie catholique. Cette influence apparaît aux textes chantés, et aux détails scéniques de la cérémonie. Je n'en citerai qu'un, à titre d'exemple, le baiser de paix des chevaliers, emprunté à l'Office solennel de la Messe, spécialement à celle du Jeudi saint.

(4) Bliocadras et Kamuelles, dans le poème de Chrestien.

« lieu commun » de ces grands cycles de poèmes, faisant naître la beauté, la force et la gloire, de la douleur et de la mort. Comme Riwalin, Gamuret est tué au combat par un païen (chez Wolfram, par Hippomédon de Ninive, qui s'aide de sortilèges pour triompher de lui). Herzeloyde apprend la nouvelle ; pendant dix-huit semaines, elle lutte avec la mort (1). Parzival naît quatorze jours après le simulacre de funérailles que l'on célèbre pour Gamuret. L'enfant était gros et fort, et fit beaucoup souffrir sa mère, dit Wolfram. Herzeloyde choisit pour son fils la pauvreté, la solitude; elle quitta son royaume, elle fuit la joie du monde, le jour et la nuit lui étaient indifférents (2). » Retirée dans une forêt déserte, elle défend à ses serviteurs de jamais parler chevalerie. L'enfant grandit; on le laisse dans l'ignorance de sa race, il ne voit point d'armes, ne sait rien de la guerre et des cours. Mais « de sa propre main il se coupa un arc et des flèches; il abattait beaucoup d'oiseaux qu'il rencontrait dans le bois; mais lorsqu'il en avait tué un dont le chant était puissant et beau, il pleurait et s'arrachait les cheveux (2) ». Il est « beau, blanc, brillant de

(1) *Parzival*, **109**, v. 5-7. Pour ces rapprochements qui d'ailleurs ne portent que sur un petit nombre d'épisodes (car il s'agit seulement de préciser notre pensée par quelques exemples, et non de comparer l'œuvre de Wagner en son étendue à l'immense poème de Wolfram), nous renvoyons à l'édition de *Parzival* publiée par Lachmann (4e édition, Berlin, Reimer, 1879, in-8). Mentionnons, pour mémoire, l'excellente édition de Bötticher, et la traduction en allemand moderne d'Albert Schultze (San Marte), avec notice et sommaires (2e édition, Leipzig, Brockhaus, 1858), que Wagner a très probablement connue.

(2) *Parzival*, **117**, 4-5.

(3) *Parzival*, **118**, 4-10.

bogen unde bolzelin
die sneit er mit sîn selber hant,
und schôz vil vogele die er vant.
Swenne aber den vogel erschôz
des schall von sange ê was sô grôz,
sô weinder unde roufte sich,
an sîn hâr kêrt er gerich.

Ce trait est à rapprocher de la question que fait Gurnemanz à Parsifal, dans le drame de Wagner (acte I, 1er tableau) et de la réponse que l'adolescent y donne « *Wer gab dir den Bogen ?* —

corps », et Wolfram le désigne parfois par l'expression « *der tumbe klâre* (1) ». Cette naïveté de l'adolescent est d'ailleurs dans toutes les versions, aussi bien dans le *Mabinogi* que dans le roman de Chrestien ou le poème de Wolfram. Les chevaliers qui font l'étonnement du jeune héros le jugent d'une grande niaiserie. Selon Chrestien, l'un d'eux dit à son compagnon :

Sire, saciez bien entresait
Que galois sont tot par nature
Plus fol que bestes en pasture.

. Le Parzival de Wolfram les prend pour des dieux et devant eux s'agenouille ; ils se raillent de lui (2). Il est intéressant de comparer ce passage à la description enthousiaste que le Parsifal de Wagner fait des chevaliers qu'il a rencontrés : « Un jour, à la lisière de la forêt, passèrent des hommes étincelants, assis sur de beaux animaux. Je voulais être comme eux... ils rirent de moi et s'éloignèrent, rapides... je courus après eux, mais je ne pus les rattraper.... (3) » Chrestien fait partir Perceval pour l'aventure en habits de paysan ; Wolfram lui fait donner des habits de fou (*tôren Kleider*) par sa mère, qui

Den schuf ich mich selbst » (Qui t'a donné cet arc ? — Je me le suis fait moi même...). Les derniers vers du passage cité rappellent également l'émotion violente que le Parsifal de Wagner ressent devant le cadavre du cygne qu'il a tué.

(1) *Der tumbe klâre* signifie plutôt, ce me semble, « le beauniais » ou « le beau simple » que « le pur simple », comme le veut M. de Wolzogen, car le mot *klâre* est plus souvent employé, en vieil allemand, pour qualifier la pureté au sens matériel, la blancheur, la lumière, l'éclat physique, que la pureté morale. Il est possible cependant que la netteté de cette formule, et la tendance naturelle de Wagner à interpréter dans un sens plus haut les indications que lui fournissaient les anciens textes, aient conduit le poète-musicien à la désignation oraculaire « *der reine Thor* » — le Pur Simple, le Pur Fol.

(2) *Parzival*, **120-124**.

(3) *Parsifal*, acte I, 1er tableau. Il faut encore rapprocher la naïve interrogation de Parzival à Herzeloyde, dans le poème de Wolfram : « *ôwê, muoter, waz ist got?* — Qu'est-ce que Dieu ? » de la question non moins naïve du Parsifal wagnérien à Kundry (acte I, 1er tableau) : « *wer ist gut?* — qui est-ce qui est bon ? »

les coupe elle-même dans de la toile de sac (1). Elle l'embrasse avec une indicible tendresse, et dans ces baisers prolongés, sur lesquels Wolfram insiste visiblement, on peut trouver le premier germe du discours « maternel » que la Kundry de Wagner adresse à Parsifal, lui rappelant l'amour et les baisers de Herzeleide. Une fois son fils parti, Herzeloyde meurt de douleur (2). Wagner a laissé de côté les aventures complexes où Chrestien et Wolfram entraînent leur héros, par exemple sa naïve brutalité avec Jeschûte, femme « d'Orilus von Lalander (3) », qu'il embrasse de force, ses combats, l'épisode de sa rencontre avec la belle Konduiramur, son instruction par le sage et pieux Gurnemanz (4). Le récit de Wolfram, si longuement développé, celui de Chrestien, fécond en incidents et qui d'ailleurs a servi de modèle au minnesinger, Wagner les résume, condense leur unique signification en deux ou trois actes caractéristiques de Parsifal, en quel-

(1) Le poème de Wolfram donne quelques détails sur ce costume, formé d'une chemise ou blouse, de braies ne descendant qu'au genou (la jambe demeurant nue), et de souliers en grossière peau de veau toute rude (*Parzival*, **127**, 1-9). Wagner a voulu que ce costume fût très sensiblement celui de son héros.

(2) *Parzival*, **128**, 20-25.

Dô viel diu frouwe valscher laz
ûf die erde, aldâ si jâmer sneit
sô daz se ein sterben niht vermeit.
ir vil getriulicher tôt
der frouwen wert die hellenôt.
ôwol sî daz se ie muoter wart!

Dans le texte modernisé de Schultze, ce passage est traduit librement par les vers suivants, desquels il est intéressant de rapprocher ceux de Wagner :

Zu Boden sank Frau Herzeleide,
Und es brach ihr treues Herz
Im Uebermass von Leid und Schmerz.
Allein ihr liebetreuer Tod
Erlöst sie von der Höllennoth.
Heil ihr, dass sie gebar ein Sohn!

Voici maintenant le texte de Wagner (acte II, 2e tableau) :

Der Gram ihr zehrte den Schmerz,
um stillen Tod sie warb :
ihr brach das Leid das Herz,
und Herzeleide — starb...

(3) *Parzival*, **132-133**. *Orilus von Lalander* n'est qu'une déformation des mots français « l'Orgueilleux de la lande ».

(4) Dans le poème de Wolfram, *Gurnemanz von Graharz*. Ce prud'homme, chez Chrestien, s'appelle Gornemant.

ques phrases très courtes : « Mon arc m'a servi contre les bêtes et contre les hommes de grande taille... souvent il a fait nuit, et puis jour de nouveau... » Kundry complète brièvement le dire de Parsifal : « Géants et bandits ont éprouvé sa force; ils ont appris à craindre l'enfant redoutable! » Ce jouvenceau, aux regards étonnés, beau comme le jour, doué d'une force indomptable, capable de toutes les violences, mais qui défaille sous l'émotion lorsqu'on lui dit que sa mère n'est plus ou qu'on lui montre, dans la nature qui l'entoure, le mystère de la douleur et de la mort, nous touche plus, par les quelques paroles qui lui échappent, par son geste, par son ignorance et sa spontanéité, que par tous les exploits que narrent les vieux poètes (1). C'est toujours en Wagner le même génie de simplification et de concentration : pareillement, au deuxième acte, quatre vers suffisent à Kundry pour évoquer la triste fin de Gamuret, la dernière pensée du père vers le fils encore à naître.

Le Parzival de Wolfram rencontre au bord d'un lac des hommes richement habillés, dont l'un, le Pêcheur (*der Fischer*), lui indique un château voisin et lui annonce qu'il l'y reverra le soir. En la grande salle du burg, il voit cent sièges très larges où prennent place quatre cents chevaliers; le deuil paraît régner dans tous les cœurs. Un page entre, élevant une lance dont le fer ruisselle de sang; ce sang coule le long du bois jusqu'à la main du porteur; des gémissements remplissent alors la salle... Viennent ensuite deux jeunes filles blondes portant des cierges allumés, puis d'autres jeunes filles; elles sont douze en tout; les quatre dernières portent une grande pierre précieuse (*einen tiuren stein*), plus brillante que le soleil, formant table, et sur laquelle doit manger le Roi Pêcheur. Après douze autres jeunes filles,

(1) Tout ce passé d'aventures plus ou moins violentes est encore résumé, au deuxième acte de *Parsifal*, par cette expression si laconiquement synthétique : « *Zu wilden Knabenthaten zog ich hin!* » (2e tableau, scène avec Kundry).

s'avance la belle « Repanse de Schoie », qui porte le Gral et le dépose devant le Roi. Cent tables sont dressées aussitôt. Wolfram ajoute que, par une porte entr'ouverte, on distingue un vieillard dans une salle voisine, détail dont Wagner s'est servi, mais qu'il a transformé de la façon la plus dramatique. Parzival ne pose aucune question. Le lendemain matin, le château semble désert; le jeune homme remonte à cheval et s'éloigne; alors un varlet apparaît sur une tour et lui crie : « Que la haine du soleil vous conduise! vous n'êtes qu'une oie (1)! » On sait comment Wagner a fait son profit de cette brutale apostrophe, comment il l'a mise, modifiée, dans la bouche de Gurnemanz. Parzival rencontre ensuite dans une forêt, sous un tilleul, une jeune fille, Sigune, qui gémit, et qui tient entre ses bras un chevalier mort (1). Elle le nomme de son nom — Parzival — et lui explique quel est le château d'où il vient, lequel château s'appelle *Munsalvaesche* ou *Terre de Salvaesche* (*Montsalvat*, *terre du salut*) (2). Elle lui dit l'histoire de Titurel et de Frimutel, qui est mort en un combat « que l'amour lui a valu », laissant quatre fils, dont l'un, *Trevrizent*, s'est fait ermite pour expier les fautes de son père, et dont un autre est précisément *Amfortas* ou *Anfortas*, le Roi malade, qui souffre tellement qu'il ne peut chevaucher ni marcher, et qu'il ne saurait demeurer longtemps debout ni couché. « Si vous arrivez auprès de lui, ajoute-t-elle, vous pouvez le délivrer de son mal. »

Nous arrêtons là cette comparaison du poème de Wolfram et du drame de Wagner, estimant avoir montré la nature des éléments empruntés par le dramaturge au Parzival du minnesinger pour en composer le caractère de son héros. Il n'y a là évidemment que des germes; Wagner accomplit une création toute personnelle, d'im-

(1) **247**, 26-27. « ir sult varen der sunnen haz » sprach der Knappe, « ir sît ein gans » !

(2) **251**, 1-4. L'épisode de « la pucelle sous un chêne » est aussi dans Chrestien.

mense valeur, par le sens profondément humain qu'il donne à son œuvre. Parsifal ne poursuit pas un idéal chevaleresque, il n'a point d'ambition particulière, il ne s'égare point en de vains exploits : ce qui l'émeut, c'est la souffrance en général. Les traits généraux du mythe ancien, retrouvés, dégagés, simplifiés, accusés par Wagner, reprennent sans doute leur sens primitif, mais un sens élargi, renouvelé, et qui nous va au cœur. Si Wagner a conservé tel ou tel détail directement pris à Wolfram, directement ou indirectement à Chrestien, au *Mabinogi*, ou à d'autres textes encore, ce n'est pas que l'invention lui fît défaut, qu'il eût besoin de ces matériaux pour son œuvre : comme pour le *Ring* ou pour *Tristan*, il a tenu à conserver tous les éléments caractéristiques qui pouvaient être en harmonie avec sa conception propre, à les concentrer, sans explications vaines, dans une phrase du poème, un aspect de la mimique, du décor ou de la mise en scène. Jamais l'action ne s'y arrête, mais elle les absorbe en elle, pour compléter et fortifier son intime signification. Ce sera, par exemple, le baiser de la mère, ému de tendresse et d'angoisse, quand Perceval revient auprès d'elle après ses courses dans la forêt ; ou le retour du héros au domaine de sa race, tel que le racontent les continuateurs, son attendrissement en voyant le tombeau de sa mère, en retrouvant sa sœur, puis Gurnemanz chargé d'années. Tout cela est humain, tout cela est vrai, et Wagner en a recueilli l'impression pour la faire revivre en son œuvre, avec quelle puissance, avec quelle douceur aussi !

La création de l'artiste, en ce rôle de Parsifal, apparaît non moins clairement lorsque l'on considère les données qu'il a prises aux aventures d'autres personnages de la légende, ou même à des poèmes d'un ordre différent. Il supprime l'amante de Parzival, la Konduiramur de Wolfram (Blanchefleur, dans Chrestien), mais il semble se rappeler que, selon les continuateurs de Chrestien,

la bien-aimée essaye vainement de retenir Perceval dans sa recherche du château mystérieux où le Gral est gardé. Il sait que le Gawan (Gauvain) de Wolfram détruit les enchantements de Klingschor, maître du *Chastel-Merveil*, et affranchit les chevaliers et les jeunes filles que le magicien y retenait par son pouvoir (1). C'est par le signe de la Croix que Perceval, selon les continuateurs, se délivre des tentations et combats dont le diable l'assaille. En la scène sublime du Vendredi saint, au troisième acte du drame, nous voyons d'abord s'épanouir cette impression de la nature, qui déjà, selon les deux auteurs principaux des anciens poèmes, attendrissait le héros et le faisait rêver (2), et ce charme printanier que Chrestien décrit en si jolis vers; mais surtout, la légende populaire du Vendredi saint, répandue dans toute l'Europe occidentale, particulièrement en Allemagne, y intervient, combinée avec les adorables traditions franciscaines, où l'esprit du grand et doux mystique d'Assise associe toute chose créée au bienfait de la Parole sainte, à la bénédiction de l'Amour. Les idées personnelles de Wagner, sa compréhension de certains éléments du christianisme ont fait le reste, ont inspiré le touchant discours de Gurnemanz, écrit en une heure d'émotion fervente, le Vendredi saint de l'année 1857, à Enge, près Zurich... (3)



Pour ce qui est des chevaliers du Gral et de la Gralsburg, Wagner s'est inspiré des traditions qui placent

(1) Il n'est demeuré, du personnage traditionnel de Gauvain et de ses nombreuses prouesses, qu'une simple mention. Amfortas, au premier tableau du premier acte, demande Gauvain (*Gawan*). Un chevalier lui répond que Gawan a repris sa course aventureuse, cherchant par tous pays des remèdes qui puissent adoucir la souffrance de son roi.

(2) L'épisode de la corneille blessée avait été conservé par Wagner dans sa première esquisse de *Parsifal*. Le poète-musicien le supprima, et inventa l'épisode du cygne, bien autrement expressif de sa pensée.

(3) Cf. Kufferath : *Parsifal*... Paris, Fischbacher, 1890, in-8°.

Montsalvat dans les Pyrénées espagnoles, et de ce que Wolfram, — qui d'ailleurs qualifie les soldats de la sainte milice de « templiers » (*Templeisen*), — rapporte au sujet de ce pays, des infidèles, du païen Flegetanis, du manuscrit de Tolède, etc. L'introduction à l'édition du *Lohengrin* allemand publiée par Görres lui a fourni maint détail, mainte considération qu'il a utilisés, sur le Château-Merveil (devenu le *Zauberschloss* de Klingsor), sur le Gral, le mélange de l'histoire et de la légende, ce qui peut y être relatif aux Maures d'Espagne, à l'Orient, à la première croisade, avec ses fondations d'ordres religieux militaires et ses souverains du Saint-Sépulcre (1). En ces pages où l'imagination de Görres se donne libre carrière, Wagner a trouvé une étymologie fantaisiste du nom de Parsifal, et s'en est servi au deuxième acte de son drame. Il lui importait peu qu'elle fût juste ou fausse, et que des deux mots plus ou moins arabes dont Görres avait voulu former le nom du héros, un seul, *Parsi,* eût une existence réelle. Cette interprétation satisfaisait pleinement à la définition que lui-même avait donnée du personnage. Il ne nous coûte nullement d'admettre une minute que le mot supposé existe en quelque langue orientale, et qu'il correspond à « *Thor* » en allemand et à « simple » ou « fol » en français... La phrase poétique et musicale de Kundry qui dérive de ce jeu de syllabes : « Fal parsi, le Fol très pur — Parsifal, le Pur très fol » est d'un accent si admirable que nous aurions mauvaise grâce à la discuter de trop près.

Le Gurnemanz de Wagner résulte de la fusion en un seul de deux personnages de Wolfram, le chevalier *Gurnemanz von Graharz* qui enseigne au jeune héros les devoirs et vertus chevaleresques, et l'ermite *Trevrizent*,

(1) Des traces existent, en *Parsifal*, de ces éléments géographiques de la tradition. Gurnemanz, parlant des régions qui avoisinent la Gralsburg, dit : « Là-bas s'étend le pays des païens, » et Kundry, rapportant à la hâte un baume qui doit adoucir la souffrance d'Amfortas, dit qu'elle a été le chercher en Arabie.

qui le rappelle à la foi et à la pratique religieuses. Ces deux figures des poèmes anciens n'étaient pas sans grandeur, mais il suffit de lire ou d'entendre une fois le *Parsifal* de Wagner pour voir que le poète-musicien leur a substitué une création tout humaine, très originale, très vivante, en sa rude bonhommie, sa touchante fidélité, sa belle simplicité de cœur. Le Klingsor wagnérien correspond bien au *Klingschor* de Wolfram; mais, là encore, Wagner a complètement inventé ce qui constitue le personnage dramatique et sa signification. De la mutilation, que Wolfram dit être la vengeance d'un époux trahi, le roi Ibert de Sicile, qui surprit Klingschor avec sa femme Biblis et le frappa d'un coup d'épée, Wagner fait un crime volontaire, dont le sens symbolique figure l'orgueil de l'esprit et la lâcheté charnelle (1). Mais il s'est souvenu que, selon Wolfram, un païen combattit les chevaliers du Gral pour s'emparer de leur sublime trésor, et frappa le Roi Amfortas de la lance qui toujours saigne. Il paraît s'être rappelé aussi que dans le roman de Perceval en prose (2), le héros s'empare du « Chastel Mortel », dont le roi avait « renié Dieu et sa douce mère », conquis les terres du Roi Pêcheur et pris en même temps le Gral et la lance. Pour les *Blumenmädchen*, le texte qui a le plus servi à Wagner est un poème en haut-allemand du moyen âge, *Das Alexanderlied*, du prêtre Lamprecht (3).



Dans la création de Kundry, Wagner a concentré des traits qui proviennent de tous les personnages féminins des anciens poèmes, Konduiramur (la Blanchefleur de

(1) Wolfram fait de Klingschor un « duc de Capoue », neveu du magicien Virgile de Naples.
(2) Publié par Potvin, dans l'ouvrage cité plus haut (t. Ier) avant le texte du *Perceval* en vers.
(3) *Das Alexanderlied, vom Pfaffen Lamprecht*, publié en 1850 par H. Weissmann.

Chrestien), Sigune, Orgeluse la séductrice (associée à Klingschor dans le poème de Wolfram, et qui cherche à perdre Gawan), et surtout « Kundrie la sorcière » (la « Damoiselle hydeuse » de Chrestien). Chez Chrestien, la Damoiselle — et chez Wolfram, Kundrie — maudit Perceval, qui n'a pas fait les questions attendues ; elle est laide, échevelée, sauvage, ses vêtements sont en désordre, et elle arrive montée sur une mule (1). Cependant elle a des fonctions presque sacrées, et Wolfram la qualifie expressément de « *Gralsbotin* » (messagère du Gral). Nous avons dit plus haut que Sigune est rencontrée par Parzival dans la forêt, sous un arbre, qu'elle lui enseigne sur le Gral et Amfortas tout ce qu'il ignore, et qu'elle le nomme par son nom, à sa grande surprise (2). Ajoutons que la traduction du *Parzival* de Wolfram par Simrock renferme des notes et commentaires, qui ne supportent pas l'examen au point de vue scientifique, mais qui ont dû suggérer à Wagner quelques-uns des traits que présente son personnage de Kundry. En tenant compte de toutes ces sources, et aussi des rapprochements qui ont pu être faits entre la Kundry de *Parsifal* et « la Rieuse » de Heine, l'Abdiel-Abbadonna de Klopstock, l'Hérodiade de la tradition, on arrive sans doute à préciser le point de départ de la conception waguérienne, mais la création du maître n'en apparaît pas moins immense, la plus étonnante peut-être que renferme son drame (3). Wagner,

(1) Cf. *Parsifal*, acte I, 1[er] tableau : « *Seht dort, die wilde Reiterin!...* » On remarquera aussi l'aspect sauvage de Kundry en cet acte, les détails de costume et de démarche précisés par Wagner pour la caractérisation du personnage. Un des écuyers nomme Kundry « une sorcière — *ein Zauberweib* ».

(2) Le génie de Wagner a tiré de ce détail, le nom prononcé, un effet merveilleux de signification poétique. Création admirable, il a voulu qu'une femme, Kundry, enseignât à Parsifal la vérité sur Amfortas et sur le Gral, mais non point par une narration explicative... C'est le baiser de la femme, c'est la révélation du désir et de la faute par le baiser coupable, qui apprennent à Parsifal l'erreur du monde, la nécessité du salut, le renoncement et la charité, et ce qu'est le Gral, ce qu'est la souffrance d'Amfortas, quelle est enfin la nature de sa mission à lui.

(3) Cette figure de la femme, éternelle tentatrice, coupable et

qui fit de *Parsifal* une sorte de continuation et de réponse morale à *l'Anneau du Nibelung*, a lui-même proposé des filiations nouvelles aux figures que réalisa son génie. Comme la voix de Wotan trouve un écho en Titurel, comme Sieglinde correspond à Herzeleide et Alberich à Klingsor, comme l'idée de Siegfried se christianise miraculeusement en Parsifal, ainsi une sorte de correspondance antithétique existe entre Brünnhilde — et les Walkyries en général — et Kundry (1). Mais ce qui importe davantage, au point de vue de la genèse dramatique des personnages, c'est la connaissance de l'esquisse intitulée *les Vainqueurs* — *die Sieger*. La voici, telle que Wagner l'a rédigée (2) :

« Le Bouddha [Çakya-Mouni] lors de son voyage dernier. — Ananda désaltéré au puits par Prakriti, la fille de Tchandala. Violent amour de Prakriti pour Ananda, qui en est ému.

« Prakriti en la plus vive souffrance d'amour ; sa mère appelle Ananda. Ananda est saisi d'angoisse jusqu'aux larmes — il est délivré par Çakya.

« Prakriti va trouver le Bouddha, près de la porte de la ville, sous l'arbre, pour implorer de lui qu'elle soit unie à Ananda. Il lui demande si elle veut remplir les

victime tout ensemble, être de faute et de douleur, qui traverse avec sa beauté, son rire, ses larmes, l'histoire des siècles et leur légende, a fixé le rêve de plus d'un artiste. J'ai moi-même montré, dans *Richard Wagner et le drame contemporain* (pp. 108 109), les ressemblances singulières qui existent entre l'apparition d'Hélène Ennoia, dans *la Tentation de Saint-Antoine*, Gustave Flaubert, et la scène entre Kundry et Klingsor, au deuxième acte de *Parsifal*, bien que ces deux œuvres, aussi différentes que possible, aient été conçues et composées tout à fait indépendamment l'une de l'autre. Plus tard, M. Kufferath, en son livre si remarquable sur *Parsifal*, a également noté l'utilisation commune, par Wagner d'une part et Flaubert de l'autre, dans *Parsifal* et *Hérodias*, de la tradition du rire qui provoque la malédiction.

(1) Wagner a créé le nom de *Gundryggia*, dont le sens est équivalent à celui du mot *Walkyrie*, pour être donné à Kundry par Klingsor. Cf. H.-S. Chamberlain, *Notes sur Parsifal* (*Revue wagnérienne*, 2e année, n° VII, août 1886).

(2) Cette esquisse est datée de Zurich, 16 mai 1856. Elle a été publiée dans les fragments posthumes de Wagner.

conditions de cette union. Dialogue à double entente, interprété par Prakriti comme s'appliquant à l'union dans le sens que sa passion donne à ce mot ; elle se jette à terre, effrayée et sanglotante, lorsqu'enfin elle entend qu'elle doit porter, elle aussi, le même vœu de chasteté qu'Ananda. Ananda poursuivi par les brahmanes. Reproches à cause du commerce du Bouddha avec une fille de Tchandala. Attaque de l'esprit de caste contre le Bouddha. Il raconte alors l'existence de Prakriti dans une vie antérieure : — Elle avait été la fille d'un orgueilleux brahmane; le roi Tchandala, qui se souvenait d'une antérieure existence de brahmane, désirait pour son fils la fille d'un brahmane pour laquelle ce fils avait un violent amour; par fierté et vanité, la fille du brahmane refusa d'aimer le malheureux et se rit de lui. C'est là ce qu'elle dut expier : elle renaquit donc, fille de Tchandala, pour connaître les tourments de l'amour sans espoir, mais aussi pour renoncer et pour être conduite à la pleine rédemption par l'entrée en la communion du Bouddha. — Prakriti répond maintenant à la dernière question du Bouddha par un Oui joyeux. Ananda la salue comme sa sœur. Dernier enseignement du Bouddha. Tout se reconnaît sien. Il marche au lieu de sa rédemption. »

On peut, très évidemment, rapprocher *Parsifal* de cette belle esquisse, et d'une autre ébauche dramatique, *Jésus de Nazareth;* en ce dernier projet, il est particulièrement une scène, — celle de Madeleine aux pieds du Sauveur, — qui a passé dans *Parsifal*, respectueusement et admirablement transposée par le poète. Quant aux *Vainqueurs*, on voit qu'Ananda est devenu Parsifal ; on voit surtout que Prakriti présente avec Kundry des analogies importantes : l'amour pour Ananda, le fait d'une existence antérieure, celui d'une raillerie coupable qui doit être expiée, et le pardon final, la délivrance suprême opérée par le renoncement.

CHAPITRE XIV

LES SYMBOLES

> Qui — est le Gral ?
> (*Parsifal,* acte I, 1er tableau.)

« Pas plus que ce bâton desséché ne saurait se couvrir de feuillage, le salut ne peut refleurir pour toi ! » Ainsi parle le dur Pontife à Tannhäuser prosterné, comme si la miséricorde était plus difficile à Dieu que le miracle. « Le Gral ? dit Gurnemanz ; cela ne s'explique point... Mais si tu es destiné à le connaître, cette connaissance demeurera en toi ; aucun chemin ne mène jusqu'à lui, et nul homme n'y arrive, à moins que lui-même ne le conduise. » Aux profondeurs des flots, les Filles du Rhin proclament l'oracle : « Celui-là seul peut se rendre maître de l'Or et en forger l'Anneau, qui renonce au doux pouvoir de l'Amour ! » Le chant de l'oiseau des bois prend un sens pour le cœur de Siegfried ; en ce mélodieux gazouillement, l'adolescent écoute une réponse aux rêves de son désir : il y trouve la tendresse maternelle de Sieglinde expirée, le conseil pour découvrir le trésor et déjouer les ruses de Mime, la révélation enfin de la Fiancée endormie qui attend son libérateur sur l'âpre cime de la montagne, sous la garde redoutable du Feu. Ainsi le symbole s'exprime, intimement uni à la beauté des choses ; ainsi Wagner, sans jamais faillir à la réalité de l'émotion humaine, au charme d'une poésie pittoresque, à la vie chaleureuse du drame, se sert des personnages, des faits scéniques, du geste, de la parole, des

objets matériels, pour obtenir une suggestion artistique de vérités générales.

Cela est si vrai qu'il arrive aux héros eux-mêmes du drame, accidentellement, d'improviser un symbolisme très explicite pour juger ou pour interpréter la situation dont ils sont les acteurs. Au premier acte des *Maîtres chanteurs*, Walther chante, traduisant le signal : « *Fanget an!* » que vient de donner Beckmesser : « Commencez! ainsi le printemps appelle à travers le bois!... l'écho de cet appel s'étend en vagues lointaines, et un bruit s'enfle, approche, emplit la forêt d'un tumulte de voix sublimes. » Mais le « marqueur » furieux, au fond de sa logette, crible le tableau noir de coups de craie, et Walther s'écrie aussitôt : « Caché au milieu des ronces, l'hiver écoute, dévoré d'envie et de colère! » Au deuxième acte, Sachs entonne une chanson à laquelle le nom d'Eva, constamment employé, assure un double sens (1). Au troisième acte, Sachs, encourageant Walther, assiste à l'éclosion du *Preislied*, en dirige l'harmonieux épanouissement; aux questions de Walther, il répond en affirmant que le rêve est la divination de la vérité, et que la poésie, réalisation artistique du rêve, en est comme l'explication et la symbolique image (2). Lorsque Walther, après avoir chanté la première strophe du *Preislied*, s'étonne que la règle en exige une seconde mélodiquement identique à la première, Sachs imagine une explication symbolique de la règle : « Puisque vous faites un chant d'amour et de demande, il faut qu'on voie, à cette similitude parfaite, que vous avez recherché une compagne, une épouse... Et maintenant, trouvez-moi l'*Abgesang* [le chant de conclusion] : c'est aux enfants que l'on jugera si votre mariage fut vraiment ce

(1) O Eva, hör'mein Klageruf,
Mein Noth und schwer Verdrüssen!

(2) Glaubt mir, des Meuschen wahrster Wahn
Wird ihm im Traume aufgethan :
All'Dichtkunst und Poeterei
Ist nichts als Wahrtraum-Denterei.

qu'il devait être. Que ce chant soit donc analogue à celui des strophes, mais non pas identique! Qu'il soit riche de sa mélodie et de ses rimes propres! lorsqu'on trouve leur enfant bien fait, bien vigoureux, bien lui-même, les parents se réjouissent de lui... »

Qui ne se rappelle l'improvisation symbolique de Siegmund dans la *Walküre?* Au moment où, surgi enfin de son abattement, il étreint Sieglinde, en l'espoir de la vengeance et du bonheur, la lourde porte de la maison s'ouvre, poussée par un souffle puissant et mystérieux; l'espace apparaît aux regards des amants, avec ses bois profonds, ses jeunes verdures printanières, encore mouillées par l'orage, qui frissonnent dans la nuit bleue, sous la blanche caresse de la splendeur lunaire. « Qui est sorti?... Qui est entré?... » crie Sieglinde effrayée par le fracas de la porte. « Personne n'est sorti, mais quelqu'un est entré! répond Siegmund; vois, le Printemps rit dans la salle... » Et, transporté de tendresse enthousiaste, il entonne la lyrique chanson du Printemps et de l'Amour : « Les tempêtes de l'Hiver cèdent au mois joyeux (1); dans une douce clarté rayonne le Printemps; par les airs tièdes, légèrement, aimablement, il se balance, il étend sur le monde son tissu de merveilles. Par les bois, par les plaines, son souffle passe, son œil grand ouvert sourit. Il chante doucement dans le chant céleste des oiseaux, il emplit l'espace de suaves parfums; de son sang chaleureux éclosent des fleurs bienheureuses; sa force fait éclater les bourgeons et jaillir les rameaux! Avec la tendre parure de ses armes, il maîtrise l'univers : l'Hiver et les orages sont vaincus par sa puissance. A ses vaillants assauts, la porte cruelle a dû céder à son tour, elle qui, orgueilleuse et dure, nous séparait de lui!... Jus-

(1) Littéralement : « la lune bienheureuse »; « lune » et « mois » sont ici à peu près synonymes : le mot *Wonnemond* signifie à la fois la douce clarté de la lune qui brille au ciel libre de nuages, et la lunaison, le mois qui date le printemps, le joyeux rajeunissement de la nature.

qu'à sa sœur son vol a plané(1) : l'Amour attirait vers elle le Printemps. Dans notre sein, elle s'était ensevelie ; joyeusement désormais elle rit vers la lumière ! La sœur fiancée a été délivrée par son frère : Ce qui les séparait gît en décombres ! le jeune couple se salue avec des cris de joie : unis sont l'Amour et le Printemps ! »



Il n'est peut-être pas inutile, avant d'étudier les symboles wagnériens, de tâcher de définir l'idée même de symbole. Un objet, un phénomène qui présentent des correspondances, des analogies, avec un autre objet, un autre phénomène moins immédiats, moins apparents, moins palpables, sont pour le rêveur, pour le poète et l'artiste, les symboles des analogues ainsi évoqués. Le symbole est généralement plus concret que ce qu'il symbolise ; tout au moins, dans la comparaison faite par l'esprit, il est le terme présent, directement sensible, de cette comparaison, de ce rapport d'analogie. Les refloraisons d'avril nous amènent à considérer le printemps comme le symbole de la jeunesse, et l'hiver, lorsque notre observation s'y arrête, se présente à nous comme le symbole de la mort. Ainsi le poète peut voir dans le coucher du soleil le déclin de toute gloire ; ainsi l'antiquité grecque avait symbolisé l'âme dans le papillon, et la foi chrétienne, autrement expressive et complète, a pu comparer à la série des métamorphoses qui changent la chenille en chrysalide inerte et font éclore de cette chrysalide au frémissement d'ailes diaprées, l'humilité de l'existence terrestre, l'attente mystérieuse du tombeau, la résurrection de la chair.

(1) Les mots *Liebe* et *Minne*, qui signifient « amour » en allemand, sont du genre féminin. J'ai cru devoir, pour la compréhension du symbole, conserver ici ce genre féminin du mot amour, m'autorisant d'ailleurs d'illustres exemples empruntés à notre littérature classique.

Pour que le symbole soit efficace, il faut que la comparaison qui le constitue ait un certain degré de généralité, et aussi une évidence relative. Les symboles précédemment énumérés sont d'un ordre si général, d'une conception si frappante, si aisée, qu'on les peut appeler des signes naturels, trouvés directement par l'intuition du peuple. Le symbole poétique, en effet, est souvent d'origine populaire, issu de la songerie des humbles et des simples, sans cesse en contact avec la nature, et sur qui pèse longuement le problème de la vie, avec sa mélancolie et sa douleur. Dans la suite, des esprits plus subtils, plus instruits, rapprochent un plus grand nombre de faits et d'idées, découvrent des analogies nouvelles entre les phénomènes des divers ordres, étendent ainsi le domaine du symbolisme artistique.

Il n'y a de légitime symbolisme expressif que celui qui se fonde sur la réalité nettement vue, profondément sentie et comprise. Le symbolisme ne nous intéresse véritablement qu'autant qu'il s'accorde avec une juste connaissance de la nature humaine et de ses intimes aspirations. On a trop de tendance à confondre l'allégorie et le symbole : ces deux termes ne sont point équivalents. L'allégorie est un abus, une déviation du symbole, un symbolisme à rebours ; elle ne vit pas, n'étant pas issue de la vie. Elle est la figuration convenue d'une idée abstraite. L'idée n'y est pas évoquée par le spectacle de la nature, la généralisation ne se fait pas dans l'esprit par l'émotion, par la vérité avec lesquelles l'artiste a traduit sa vision des êtres et des choses, mais l'artiste au contraire choisit dans la nature, d'une façon inévitablement artificielle, souvent tout arbitraire, des signes convenus destinés à concrétiser sa conception et à la rendre intelligible.

Si le peintre qui a su observer le paysan, le travailleur de la terre, l'humanité particulière à ceux qui vivent courbés vers le sol et de qui toute la vie s'est modelée sur le cycle des saisons, se pénètre de son sujet, en tra-

duit avec amour les aspects caractéristiques, il peut évoquer des idées générales, le poème immense des champs, le dur et fécond labeur de la glèbe, son rôle national et social, et le mystère de l'effort et de sa récompense, de toutes les grandes œuvres dont les semailles et la récolte sont les justes images : l'œuvre se hausse ainsi jusqu'au symbolisme. Si au contraire il s'efforce de représenter l'agriculture sous l'une de ses formes convenues, imaginant un être de raison doué de la figure humaine, accompagné d'attributs ingénieusement choisis, il produit une composition allégorique qui n'est point née de la vie réelle, et qui ne parle utilement ni à notre pensée ni à notre cœur.

Toute grande œuvre est symbolique, que l'auteur l'ait voulu ou non. Le symbolisme est presque inséparable de la poésie, puisqu'il n'est autre chose que l'expression de l'idée générale, la signification même enclose dans l'œuvre. Le Drame de Wagner est symbolique, étant humain, réel, poétique. La vérité des personnages s'y manifeste si intense qu'elle ferait naître le symbolisme en nous, par sa seule force, quand bien même Wagner n'aurait point prévu, préparé, accusé de symboles. Mais le poète-musicien, artiste intégral, à la fois spontané et réfléchi, a consciemment élevé son œuvre jusqu'aux idées générales. Rien n'est plus suggestif que la vie, la réalité qui nous étreint de toutes parts : aussi l'art admet-il d'autant mieux la suggestion du symbole qu'il restitue mieux la vie, qu'il la réengendre plus authentiquement, en son intime, en son éternelle vérité.



Mais n'errons-nous pas en attibuant à Wagner des intentions symboliques, en établissant une sorte de philosophie poétique de ses drames? Pour justifier nos dires sur ce point, il nous faut montrer que l'œuvre du maître les corrobore, prouver que notre interprétation, nulle-

ment arbitraire, résulte d'une étude logique de cette œuvre. Nous serons en divergence, sans doute, avec plusieurs bons juges, plusieurs critiques érudits en la matière : quelques-uns dénient aux ouvrages de Wagner toute signification autre que le sens immédiat et concret; quelques autres, uniquement préoccupés de leur philosophie personnelle, oublient qu'ils ont affaire à des créations d'art, et non à des traités de métaphysique ou de morale...

Répétons-le encore, c'est de la réalité, en art comme dans la vie, que le rêve s'essore. Nous verrons ainsi que Wagner, sans jamais cesser d'être artiste, sans même ébaucher de spéculations philosophiques, a fait de ses drames les vivants symboles des conflits, des épreuves, des aspirations, des affirmations également, d'après lesquels se déterminent nos destinées.

Chacun de ses drames se présente à nous, vigoureux, caractéristique, éclatant de vie, résumé en d'agissantes figures, des héros de chair et de sang, précis dans leurs actes, sincères dans leurs passions, — drame humain du réalisme le plus riche et le plus décidé. Mais ce drame visible, où presque toujours les indications de temps et de lieu sont volontairement atténuées, la Musique l'a déjà élevé à une généralité plus grande, l'a transformé en une simple évolution de principes passionnels, où la pure humanité des personnages est seule en jeu. La simplification s'achève en notre esprit. L'idée générale du drame, se dégageant des faits, de nos sensations d'art, s'impose à nous avec une miraculeuse évidence : la vérité intérieure de l'œuvre nous apparaît.

Tous les grands dramaturges, à différents degrés, ont voulu donner une signification, une portée morale à cette synthèse de la vie que réalise le Drame. On me pardonnera de ne pas insister, à ce point de vue, sur notre théâtre classique : le lecteur a présentes à la mémoire, non seulement les pièces elles-mêmes, mais encore les gloses

des commentateurs. Ces gloses ne sont pas exemptes de conjectures aventurées, car si l'on ne peut guère hésiter sur les idées générales exprimées par Corneille dans *Cinna* ou *Polyeucte*, par Racine dans *Athalie* ou *Britannicus*, par Molière dans *l'Avare*, les controverses ne sont point finies sur les intentions précises que renferme *Tartufe* ou *le Festin de pierre*. Dans la tragédie grecque, la signification morale, très pratique et très simple, très claire aussi, ressort généralement de l'action et du discours. Le chœur, non moins que les protagonistes du drame, a coutume d'émettre de véritables maximes sur l'homme et sur la vie. Il est aussi un enseignement indirect, une philosophie de l'existence et de la destinée dans le théâtre de Shakespeare, mais la réalisation dramatique, particulièrement complexe, fougueux, exubérante, la laisse souvent dans une sorte de mystère, comme rêvée, au-delà des belles violences qui occupent la scène. A quels commentaires ne s'est-on pas livré sur les créations de Shakespeare, sur Prospero, Macbeth, Cordelia, Caliban, Ariel, Falstaff, Desdémona, Iago, Glocester, — Hamlet surtout! Beaucoup sont ingénieux, quelques-uns profonds, peut-être conformes à la pensée du maître. Et néanmoins, il le faut avouer, la preuve n'en est point faite; les interprétations, même vraisemblables, demeurent parfois très hypothétiques. Nous n'osons condamner les esprits qui ne voient dans *la Tempête* qu'une fantaisie étincelante, une aventure de féerie, le caprice d'une imagination géniale; et cependant il nous plaît de comprendre d'autre sorte l'Ile inconnue, cachée au lointain des mers, défendue par d'éternelles tourmentes; d'assister à la lutte des mauvais instincts, des passions inférieures, — que personnifient le monstre Caliban, le grossier Stefano, le roi de Naples et ses fourbes conseillers, — et du sage Prospero, l'intelligence unie à la bonté. Mais encore devons-nous reconnaître que le texte littéral des pièces est la base à peu près unique de nos conjectures; la vie de Shakespeare n'est connue que dans ses

grandes lignes, l'éducation de son esprit ne nous a été révélée qu'incomplètement, et les erreurs manifestes de maints scoliastes ont de quoi nous faire hésiter.

Mais lorsqu'il s'agit d'un Gœthe ou d'un Wagner, le cas est différent. Les conversations de Gœthe et d'Eckermann, ses lettres, le détail très précis de ses lectures, de ses opinions, de ses travaux, de toutes les circonstances quelque peu significatives de sa vie, et les jugements autobiographiques qu'il a laissés, permettent au critique de déterminer assez nettement l'état d'esprit d'où chaque œuvre est issue, d'éclaircir, par exemple, les obscurités apparentes du second *Faust* et d'en saisir les allusions, de dire sous quelles influences telle ou telle pièce lyrique a été composée.

Dans l'étude de l'œuvre wagnérienne, nous n'allons pas au hasard. Comme le maître de Weimar, le maître de Bayreuth a été un artiste éminemment conscient, ayant la notion lucide de son activité, apte non seulement à l'essentiel labeur de la création, mais encore à l'analyse de cette création même. La compréhension fut agrandie en lui par l'émotion, au lieu d'être annihilée par elle, comme il arrive à tant de poètes, à tant de musiciens. L'œuvre faite, le drame réalisé avec toute la spontanéité de sa nature ardente, il put juger ce drame, en marquer l'idée directrice, en indiquer l'origine, le sens et la portée. Ses écrits didactiques sont là pour épargner aux commentateurs à venir toutes stériles fantaisies.

Il importe néanmoins de remarquer que ces écrits théoriques, hautement utiles, sont simplement complémentaires du Drame, seul nécessaire, seul absolu. Ils serviront ici, surtout, comme moyens de vérification, de confirmation, de développement explicatif. Jusqu'à un certain point, l'œuvre peut être séparée de la glose, d'ailleurs si profonde et si belle, que le maître a pris la peine d'en formuler. Nous la trouverions imparfaite, insuffisante, — étant données les intentions certaines de l'auteur, — si elle ne nous éclairait directement elle-même. Ces intentions,

l'artiste a su nous les faire apparaître ; sa pensée, il la sait dire à ceux qui s'en inquiètent et la recherchent, estimant que l'intime beauté de l'œuvre n'est pas moins admirable que son extérieur rayonnement.

Le texte littéraire des drames wagnériens est constitué de telle sorte qu'il éveille en nous les associations d'idées, les analogies, les symboles voulus par le poète, et nous rend évidente la philosophie générale proposée à notre réflexion ; mais un élément nouveau intervient, dont Shakespeare et Racine, Gœthe et Schiller ne pouvaient tenir compte. La Musique, l'art évocateur par excellence, l'art du rêve, est capable de prolonger nos impressions nerveuses, d'exalter nos sentiments, et, par répercussion, l'idée, au delà des mimiques les plus claires, des paroles les plus précises. La signification que les motifs et les effets musicaux ont reçue du poème s'amplifie magnifiquement, avec une puissance insoupçonnée. Le principe expressif de la musique, auquel le texte chanté, l'attitude, le geste, le décor ont donné une détermination préalable, s'épanouit maintenant dans toute sa force évolutive, avec une infinie variété de nuances, et librement nous dit ce que nul poète, sans lui, n'aurait pu nous suggérer.

Le théâtre de Wagner a donc une portée philosophique ; les drames du maître, merveilles de réalisme humain, sont aussi des figurations symboliques de simples et grandes vérités morales. On aurait sans doute gravement tort de n'y voir que cela, mais il y faut voir aussi cela, pour les pleinement comprendre et les bien admirer.

Dissipons encore un malentendu possible. Ces drames aux larges symboles n'ont pourtant rien de commun avec les « pièces à thèse », si nombreuses dans le théâtre moderne. Il n'y a point ici de personnage choisi par l'auteur, institué par lui porte-parole de sa doctrine, chargé de s'adresser au public par-dessus la rampe, et de faire ressortir des événements, en discours souvent étrangers à l'action, le sens et la moralité de l'œuvre. Ces commentaires, surajoutés à l'intérêt humain du cas étudié par le

dramaturge, sont toujours artificiels et convenus, malgré l'ingéniosité des raccords, l'adresse scénique, la chaleur factice dont s'anime parfois le style. Le véritable artiste, au talent probe, aux émotions sincères, n'admet pour arguments que les faits; mais ces faits, enchaînés avec la logique intérieure que donne la connaissance de notre nature, se trouvent gradués de telle sorte que le symbole s'en dégage pour tout esprit compréhensif. Afin d'exprimer le sens de la vie, il nous montre cette vie même, il la crée devant nous sur la scène.

Richard Wagner est un de ces créateurs. Ses conceptions dramatiques ont leur philosophie, mais cette philosophie n'est jamais extérieure au drame. Les rôles de « raisonneurs », — pour parler le jargon du théâtre contemporain, — sont complètement absents de son œuvre; ses personnages ne font pas de confidences au public. C'est à l'intelligence du spectateur de formuler le symbole que la réalité du drame a dû lui suggérer. Le poète-musicien porte les grands thèmes humains de la vie à leur plus haute signification scénique. Ce vaste ensemble, cette puissante synthèse où les évidences de la mimique et la précision de la parole s'augmentent des émotions presque indéfinies d'une musique idéalement vivante, est un inépuisable sujet de méditation pour le penseur comme pour l'artiste.



Réservant les significations symboliques des héros wagnériens pour les chapitres consacrés à l'étude des types individuels créés par le poète, nous ne considérerons présentement que le symbolisme des choses et des faits scéniques.

Dans *Tannhäuser*, la crosse refleurie est le symbole évident, de compréhension instantanée, — fourni d'ailleurs par la légende, — du pardon accordé au pécheur. Le Venusberg symbolise le monde des voluptés coupables

— « *der Hölle Lust* » — l'empire du Péché. Y entrer volontairement, y demeurer surtout, c'est renoncer au salut. La joie des sens, l'ivresse qui mène à la perdition, s'offre, décevante, à l'homme qui ne peut souffrir la mesure, que ne sauraient assouvir les bonheurs réservés aux natures calmes, aux âmes moyennes : ainsi de Tannhäuser au premier acte, lorsqu'il pénètre dans l'infernal séjour. Mais elle s'offre également à l'homme que l'excès du malheur égare, et c'est la tentation la plus dangereuse, l'impénitence par le désespoir. Tel est le fait de Tannhäuser au troisième acte du drame : «Mon salut, mon salut est perdu à jamais ! ce que je choisis maintenant, c'est la volupté de l'enfer ! » Et il se perdrait sans recours, n'était l'éclair d'infinie contrition que lui vaut la mort rédemptrice d'Elisabeth.

En face de la montagne maudite, la Wartburg s'élève. Un peu comme la Gralsburg de *Parsifal*, elle figure le royaume divin, déjà réalisé sur terre. Elle est le symbole terrestre de la Cité de Dieu, la Forteresse de la Foi, le Donjon du Salut, — le Château bien nommé « de l'attente et de la veille », — l'emblématique Montsalvat de la vie spirituelle. Ses tours crénelées dominent le vallon, ses murailles guerrières enclosent des salles somptueuses. La Wartburg est la demeure aimée d'Elisabeth, son séjour d'élection ; c'est là qu'elle s'enferme dans le silence, elle, le vivant Trésor de Pureté, la fleur des virginités saintes, le chaste héroïsme, l'immarcessible Amour.

En révolte contre sa faute, le pécheur s'est cru libéré des puissances mauvaises, lorsque la Wartburg lui est apparue sur la crête du mont, dans l'innocente clarté d'une matinée de printemps. Il a oublié les expiations nécessaires, il s'est hâté vers la glorieuse demeure, avide d'y posséder son Idéal divin. Mais il n'était point digne. Sa faute l'a reconquis, son péché a crié par sa bouche (1).

(1) Dans le prélude du deuxième acte, où éclatent la joie d'Elisabeth et la beauté rajeunie de la Wartburg, on entend retentir l'écho de la malédiction de Vénus : « Va, cherche ton salut et ne le trouve point ! »

Il a profané de son blasphème le Château de la Grâce, et la vierge aimante qui avait béni sa venue. Le voici maintenant, banni de la cité céleste, forclos de la paix et du bonheur, du sanctuaire précieux cher aux âmes immaculées. Il n'y rentrera plus, aussi longtemps qu'il errera par le monde, et qu'il sentira brûler en lui, avec sa vie elle-même, la flamme des inassouvibles désirs.

Mue par sa compassion d'amour, Elisabeih a quitté la royale forteresse, où ne peuvent atteindre, semble-t-il, les drames de la misère humaine. Le soir empourpre les créneaux de la Wartburg : Elisabeth descend aux profondeurs du val, s'arrête au bord de la route où doivent passer les pénitents, pour accueillir celui de qui la chute fut plus affreuse et la souffrance plus amère. Lorsqu'elle comprend qu'il ne reviendra pas absous, elle offre à Dieu sa vie pour le salut du pécheur; dans la nuit devenue noire, elle remonte lentement à la Wartburg, c'est-à-dire au temple de la Foi, à l'asile de son existence pendant le temps d'épreuve. C'est l'heure de la veillée dernière et de la suprême oblation. Elisabeth s'élèvera de cette cime auguste jusqu'à la maison de lumière, la Wartburg de gloire où les pardonnés retrouvent les saints. Aussi a-t-elle montré le ciel, — désormais seule demeure, patrie unique, — à Wolfram, qui la voulaitaccompagner par les obscurs chemins de la montagne. Et quand l'aube se lève sur le miracle, tandis que Tannhäuser expire, la Wartburg resplendit sur les hauteurs, toute blanche dans la blancheur de l'aurore, radieux symbole de la Cité de Dieu, du royaume céleste enfin possédé par l'âme, hors du monde et hors du temps.



Le philtre que boivent Tristan et Isolde est moins matériel que symbolique. Le poème et la musique en fournissent la preuve. Le thème chromatique ascendant

affecté au breuvage d'amour n'est que le motif général du désir, qui traverse tout le drame et ne cesse de s'exhaler qu'aux derniers accords de la partition. Il se dessine maintes fois, à la voix comme à l'orchestre, avec une signification non douteuse, bien avant qu'il soit question du philtre. Beaucoup plus tard, lorsque Tristan dit que la beauté d'Isolde a éveillé les convoitises sensuelles de Melot, on l'entend s'ébaucher passagèrement. D'autre part, quand Brangäne s'accuse d'avoir causé l'infortune d'Isolde en versant dans la coupe le breuvage d'amour au lieu du philtre de mort, et s'écrie : « Ta honte, ton péril, voilà mon œuvre ! » Isolde lui répond : « Ton œuvre , servante insensée ? Ne connais-tu pas l'Amour , la reine des résolutions hardies ? » Ce philtre, c'est le désir d'amour... Voilà pourquoi il déchaîne les catastrophes, pourquoi il a pu être si aisément substitué au philtre de mort,— car tous deux se ressemblent, et de secrètes analogies unissent la mort et l'amour. Il a été distillé goutte à goutte, en des années de souffrance et de rêve, par la passion et par le deuil, par le chagrin et par la joie. C'est donc bien le désir implacable, infini, né de la vie elle-même, de tout ce qui manque à l'âme et de tout ce que l'âme a vainement cru posséder. Dans le désespoir du *Liebesfluch*, Tristan comprend ces choses et les crie : « Le philtre effroyable qui m'a voué au supplice du désir, c'est moi, c'est moi qui l'ai préparé ! Du malheur de mon père, de la douleur de ma mère, des larmes de l'amour, du rire et des sanglots, de la joie et des blessures, j'ai fait le poison du breuvage ! »

Signalons en passant le symbolisme attribué par Tristan à la chanson plaintive que gémit le chalumeau du pâtre. Une autre signification nous requiert, capitale : celle de deux mots et de deux phénomènes, le Jour et la Nuit, dont l'antinomie poétique règne explicitement sur une grande partie de l'œuvre.

Le Jour, dont la clarté rend toutes choses visibles, en lequel se diversifient et s'opposent tous les êtres, repré-

sente le monde extérieur, le monde des apparences, les dehors mensongers de la vie, pleins de combats et de douleurs. La Nuit, au contraire, abolit toutes distinctions, éteint tous discords dans le silence, supprime l'aspect extérieur des choses, efface les apparences qui séparent, remplace la variété par l'unité, le relatif par l'absolu, et fait régner en nous une paix inexprimable; elle représente le monde des âmes, l'infini royaume de la pensée libre et du pur sentiment. De même que la mort doit affranchir l'âme des contingences étroites de la chair, de même la Nuit nous affranchit des servitudes qu'impose le Jour. Et c'est ainsi que Wagner a fait de la Nuit l'image, le symbole de la Mort et de l'Eternité.

Ces correspondances établies, il les a poussées à leurs extrêmes limites, avec toute l'énergie de son tempérament artistique, s'identifiant avec ses héros, abhorrant comme eux l'esclavage du Jour, appelant avec eux le bienfait de la Nuit. Lorsqu'Isolde attend la venue du bien-aimé, avec quelle fièvre elle s'irrite contre la lueur de la torche, où s'attarde encore l'éclat maudit du Jour, et dont l'extinction sera le signal du rendez-vous! « Donne ce signal, Brangäne!... Eteins la dernière clarté du flambeau! Fais signe à la Nuit pour qu'elle descende complètement sur nous! » Et c'est l'ombre qui devient pour elle la véritable clarté. « Seul Jour de mon âme, l'Amour le veut,— que la Nuit, soit! — afin qu'il rayonne éblouïssant... La torche! quand ce serait la lumière de ma vie, joyeuse et sans hésitation je l'éteins! »

Tristan est accouru; il dit son amour et sa longue impatience: « Au Jour, au Jour perfide, à mon plus cruel ennemi, haine et plainte! Comme tu as éteint la torche, que ne puis-je, pour venger les souffrances de l'amour, éteindre la clarté de ce Jour insolent! Est-il une détresse, est-il une douleur que son éclat ne réveille? Même dans la splendeur voilée de la Nuit, ma bien-aimée en garde un reflet à sa porte, en dresse la menace à mes yeux! » Il fait allusion à cette mort que tous deux crurent boire :

« Quand j'eus reconnu dans ta main la suave mort... alors, crépusculaire, en sa puissance doucement sublime, la Nuit se leva dans mon cœur. Mon Jour alors fut accompli... Et nous fûmes vraiment voués à la Nuit! Ce Jour perfide, sans cesse prêt à la haine, sa trahison a bien pu nous séparer ensuite, mais son mensonge n'a plus pu nous tromper (1) ! »

Lorsque Marke, précédé de Melot, apparaît aux amants dans la pâleur froide de l'aube, Tristan ne prononce que ces paroles: « Le triste Jour, pour la dernière fois!... Fantômes du jour, illusions du matin, évanouissez-vous! » Demandant à Isolde de l'accompagner dans la mort, il lui parle de « l'obscur pays nocturne, le royaume merveilleux de la Nuit ». Au troisième acte, s'irritant contre la blessure dont il croyait mourir et qui semble lui faire grâce, il s'écrie: « Déjà j'entendais la porte de la mort se fermer avec fracas derrière moi ; maintenant, la voici de nouveau grande ouverte : l'éclat du soleil l'a brisée... il me faut encore émerger de la Nuit ! « Lorsqu'Isolde pleure sur le corps inanimé de son amant, elle se désole d'être arrivée trop tard, elle qui venait pour mourir avec Tristan, pour partager avec Tristan la sainte douceur de la Nuit: « *Dass wonnig und hehr die Nacht wir theilen !* » Et tandis que meurt l'Enamourée en achevant le cantique de son extase, le Jour s'éteint, la Nuit bénie

(1) Dans le nocturne célèbre : « Descends sur nous, nuit de l'amour, » l'assimilation de la nuit et du sommeil à la mort est continuelle : l'oubli du monde est considéré comme la seule notion vraie, la nuit devient la seule lumière, la mort la seule vie : « *Gieb Vergessen, dass ich lebe... löse von der Welt mich los* ; » ou bien : « *Barg im Busen uns sich die Sonne, leuchten lachend Sterne der Wonne.* » Dans cette Nuit qui délivre, « *Welt-erlösend* », c'est le sentiment qui est la vie unique, en l'inutilité des sens; l'âme aspire à devenir à elle seule le monde, et souhaite ne plus jamais s'éveiller :

selbst — dann
bin ich die Welt,
Liebe-heiligstes Leben,
Wonne-hehrster Weben,
Nie-wieder-Erwachens
wahnlos
hold bewusster Wunsch !».

descend sur le monde, apporte aux âmes la félicité des délivrances éternelles.



Le symbolisme de l'Or et de l'Anneau, dans le *Ring*, est tout à fait évident. Il est clair que le désir de l'Or représente la Convoitise, l'envie ; l'Or est le symbole de la possession sous sa forme la plus nette, la plus égoïste, la plus stérile, — par suite, la moins humaine, au sens élevé du mot. Le choix fatal que les dieux, les géants, les Nibelungen, les hommes, sont tour à tour amenés à faire, Alberich, lui, le fait initialement, en toute liberté, pour s'emparer de l'Or du Rhin. L'Anneau nous montre cette passion ambitieuse et haineuse, condensée, accumulée, cachée en un minime objet, la bague forgée du métal maudit, talisman de puissance et de mort, résumé, quintessence de tous les trésors du monde, de toutes les richesses qui brûlent les âmes de convoitises coupables. La forme même de l'Anneau signifie le cycle des désirs sans cesse renouvelés, que rien ne peut assouvir ; par l'immolation volontaire de Brünnhilde, le cycle se brise, et la fille de Wotan peut dire aux Ondines : « Voici l'Anneau de malédiction... Je prends l'Or, mais pour y renoncer ; vous, au fond des eaux, ouvrez, dénouez le cercle fatal — *Ihr, in der Fluth, löset ihn auf !* »

L'Epée — Nothung — s'oppose à l'Anneau. Aux ambitions qui se dissimulent dans l'ombre et agissent par trahison, s'opposent des ambitions plus nobles, suscitées par Wotan lui-même, pleines de vaillance et d'orgueil, que symbolise le glaive de victoire. La Force luttera contre la Ruse, l'action faite au grand jour contre l'œuvre lente des ténèbres. Wotan crée les Héros pour vaincre le Nibelung, reconquérir l'Anneau, le rendre au fleuve, libérer le monde de la malédiction. Cette pensée créatrice du dieu est rendue sensible par l'Epée qu'il saisit et élève, à la dernière scène du *Rheingold*, en saluant le burg di-

vin auquel il donne le nom de « Walhall ». Les Héros feront ce que Wotan, qui déroba l'Anneau d'Alberich, ne saurait accomplir lui-même. Le Fer sera victorieux de l'Or (1).

Ce nom, « *Nothung*, » signifie que le glaive est « l'Epée symbolique de la Détresse », celle qui sauve et délivre dans l'extrême danger. C'est en l'excès du péril que se révèle le véritable héros. Or, l'espoir de Wotan sera trompé : les héros qu'il suscite ne sont pas libres, n'existent que par lui, sont avec lui et par lui esclaves, victimes de la menace qui lui interdit de toucher désormais à l'Anneau. Entre leurs mains, l'Epée n'est que la Pensée de Wotan, impuissante à l'exploit libérateur. Et cette Epée peut devenir, elle aussi, le signe du grand péril des dieux, si le Héros désiré s'affranchit de Wotan, si l'Homme attendu, enfin surgi, s'affirme dans son indépendance, dans sa révolte même; si le courage, l'audace, la force d'un cœur jeune et libre se lèvent contre la loi caduque, les conventions mauvaises imposées à l'univers. Au paroxysme de son désespoir et de sa colère, Wotan a brisé son propre glaive dans la main de Siegmund : Siegfried reforgera le fer rompu, il en fera une arme neuve, le signe d'une force autonome, et Nothung brisera à son tour, dans la main de Wotan, la Lance qui symbolise la puissance des dieux. Néanmoins, bien que victorieuse à ce degré, elle ne peut suffire à l'œuvre : l'Amour, personnifié par Brünnhilde, a seul le secret de la rédemption. Il ne faut d'ailleurs pas oublier, en l'explication symbolique du drame, que le glaive, dédaigné par les géants qu'il tuera, choisi et consacré par Wotan pour

(1) Toutes ces analogies, correspondances, oppositions de choses et d'idées sont clairement marquées, non seulement par le texte, mais encore dans la musique, qui va plus loin que le texte. Ainsi l'analogie « élémentaire » qui existe entre ces deux pouvoirs, la force et la richesse, le fer et l'or, tous deux éclatants, tous deux beaux en eux-mêmes, mais de qui ne peut venir le salut, est indiquée par l'étroite parenté du motif héroïque du glaive et de la *Rheingold-fanfare*.

être donné aux héros, a été primitivement forgé dans Nibelheim par les nains.

Nous venons de nommer la Lance, l'Epieu de Wotan, « *der Speer* ». C'est l'insigne du dieu, son attribut royal. Le texte indique pleinement la signification de cette arme divine. La Lance est faite d'une branche coupée par Wotan dans le Frêne symbolique du monde, « *die Weltesche* »; sur son écorce sont gravées les runes des lois et des pactes, « *Verträgerunen*, » c'est-à-dire la législation qui maintient l'ordre établi. Dans le *Rheingold*, Wotan déclare que sa Lance protège les traités ; au premier acte de *Siegfried*, il est plus explicite encore; au troisième acte, lorsqu'il veut arrêter Siegfried, il étend l'épieu pour lui barrer le passage, et dit : « Ma main tient encore la souveraineté (1). » A ces citations démonstratives, il serait aisé d'en joindre beaucoup d'autres, et de prouver aussi que la musique n'est pas moins claire sur ce point que le poème.

Le Rhin, l'eau du fleuve sacré, l'élément pur, représente l'Innocence originelle, la Fidélité primitive (2). C'est dans les flots du Rhin, aux chastes profondeurs, que l'Or brille de sa plus radieuse lumière, avant le crime d'Alberich. C'est le Rhin, à la fin de la *Götterdämmerung*, qui, débordant sur ses rives, noie le bûcher où les corps de Siegfried et de Brünnhilde ont été consumés ; ce sont les Filles du Rhin qui reprennent l'Anneau pour en briser le charme mortel, pour dissoudre en quelque sorte la malédiction de l'Or dans les eaux purificatrices du fleuve. Et bien d'autres symboles ont encore un rôle dans la Tétralogie, qui seront brièvement indiqués plus loin, à propos des personnages dramatiques et des origines des poèmes, le Walhall, le philtre, le sommeil et le réveil de

(1) « *Noch halt meine Hand — der Herrschaft Haft.* » Littéralement, « ma main tient encore la garde de la souveraineté ». comme la garde, la poignée d'un glaive.

(2) Traulich und treu
ist's nur in der Tiefe.
(*Das Rheingold,* scène IV, chant des Filles du Rhin.)

Brünnhilde, le sommeil d'Erda, le Feu, l'oiseau de la forêt.



Le Gral est symbolique comme l'Anneau, et Wagner a parfaitement expliqué de quelle façon l'idée du trésor des Nibelungen s'était transformée, chez les races franco-germaines, en celle du Gral, la Relique par excellence (1). A la place de l'Or, de la richesse matérielle qui donne la jouissance et le pouvoir terrestre, voici le trésor spirituel, dont la vue procure une extase céleste, et renouvelle inépuisablement la Grâce. Les aventureux ne recherchent plus la fortune au fond des cavernes, dans les fissures des montagnes; ils n'espèrent plus la voir briller dans le glauque mystère des eaux; ils n'iront plus disputer les fabuleux amoncellements d'or, les joyaux enchantés, aux monstres qui les veillent, aux génies qui les détiennent. La « Quête du Gral » les requiert. Même avant que le sens mystique du vase saint soit précisé, un idéal nouveau se substitue à l'ancien : l'incompréhensible trésor apparaît déjà, aux imaginations, très pur, très noble, solennisé d'un culte, et l'accès du château où des vaillants le gardent, la contemplation de sa splendeur, l'explication de son essence deviennent le prix de méritoires épreuves et de difficiles triomphes.

Wagner a fait du Gral, — le calice de la Nouvelle Alliance, où le Sauveur consomma le sacrifice eucharistique, où Joseph d'Arimathie, selon la légende, recueillit, après l'ineffable mort, le sang répandu pour la rédemption des pécheurs, — un symbole de haute signification. Déjà, dans *Lohengrin*, le Gral était évoqué maintes fois par la musique et le discours, dans les lointains du drame ; il figurait la vérité divine et l'amour divin, l'essence de l'Idéal, l'absolu. Dans *Parsifal*, où nous le voyons, il est, expressément, le symbole du Salut, le trésor de la Paix,

(1) *Die Wibelungen* (*Gesammelte Schriften*).

de cette paix qui est le bonheur parfait, la bénédiction majeure. Titurel l'a reçu de Dieu ; la contemplation du Gral, en la vigueur de sa foi, le soutient jusqu'aux portes du tombeau. Amfortas l'a reçu de Titurel, mais il en a perdu le bienfait par sa faute : il ne possède plus la paix du Salut intérieur, et le calice d'amour, vivant reproche du Sauveur, renouvelle toutes ses tortures. Klingsor a voulu conquérir le Salut et la paix, en supprimant le combat et l'épreuve ; il a parodié la loi du sacrifice, et son action très impie l'éloigne du Gral. Kundry désire la vue du Gral, en ses heures de sanglotant repentir ; c'est dire qu'elle souhaite encore le Salut, la grâce de la miséricorde, la paix du pardon. Parsifal va vers le Gral, appelé par le Gral lui-même ; il s'en approche, il le voit, n'est pas capable de le comprendre ; mais il a la charité, le germe sûr du Salut : il aime, et, par amour, il saura ce qu'il ignore. Légitime héritier de Titurel, il aura la pleine possession du trésor mystique, et il en fera rayonner la douceur sur tous les souffrants qui l'entourent.

Si le Gral a cette signification, on voit sans peine le symbolisme de la Gralsburg. Ici, la correspondance de *Parsifal* et de *Tannhäuser* est remarquable. Si le *Zauberschloss*, le burg de sortilège de Klingsor, avec les jardins de délices sous lesquels se cache l'aridité du désert (1), est très analogue au Venusberg, la Gralsburg répond à la Wartburg, mais avec une interprétation plus évidente. Le symbolisme de la Wartburg résulte surtout d'une suggestion poétique, mais tout concourt visiblement à faire de la Gralsburg la claire image de la Patrie meilleure, du domaine de la véritable Vie, ce Royaume de Dieu qu'il faut chercher d'abord, et qui se réalise dès ce monde pour les âmes aimantes et croyantes. Créé par la foi, l'austère royaume se maintient au milieu des voluptueuses contrées païennes (2) ; il se défend par d'incessants com-

(1) Die Wüste schuf er sich zu Wonnegarten,
(*Parsifal*, acte I, 1er tableau.)

(2) Dorthin liegt üppiges Heidenland.
(Acte I, 1er tableau.)

bats, il envoie des messagers de vérité et de force à qui lutte pour la bonne cause (1). Les pécheurs n'y sauraient parvenir (2); nul chemin terrestre n'y mène (3); la Grâce seule y conduit. Lorsque la faute y pénètre, que l'impureté le souille, que ceux qui l'habitent, s'en tenant à la lettre de la loi, ne savent plus aimer ni renoncer, sa ruine commence ; son action extérieure disparaît (4), la vie intérieure s'en retire également; c'est la misère spirituelle, qui peut s'aggraver jusqu'à la mort. Et cette patrie chrétienne n'est restaurée que par le Pur, le Simple de cœur, plein de compassion et d'amour,— tels ces enfants à qui nous devons devenir semblables, si nous voulons avoir part au Royaume des Cieux.

(1) Cf. *Parsifal*, acte I, 1er tableau, les reproches de Gurnemanz aux jeunes écuyers.

(2) Durch Pfaden die kein Sünder findet...
(Acte I, 1er tableau.)

(3) Kein Weg führt zu Ihm durch das Land.
(Acte I, 1er tableau.)

(4) Zur Botschaft sendet's sich nich mehr.
(Acte III, 1er tableau.)

CHAPITRE XV

L'ART RELIGIEUX

Salut à toi, Lumière !
(*Siegfried*, acte III, scène III.)

L'Art de Wagner a-t-il un caractère philosophique et un caractère religieux ? A-t-il une valeur d'idée, une signification morale ?

Entre toutes les questions que provoque ce grandiose phénomène artistique — le Drame de Richard Wagner, — il en est peu d'aussi controversées ; il en est peu surtout sur lesquelles les malentendus soient plus fréquents, où des opinions souvent voisines paraissent plus complètement s'opposer. Ces contradictions proviennent bien des fois des acceptions très différentes que les critiques ont données aux termes habituels du langage. Sans entreprendre ici l'étude des opinions philosophiques de Wagner et l'analyse des ouvrages où il a plus ou moins exposé ses vues sur l'homme, la société, la vie, la religion, nous allons dire quelques mots de ses tendances générales en cet ordre d'idées, apprécier ces tendances avec toute la liberté d'esprit possible, et motiver nos jugements, de préférence, par des faits de caractère artistique, par ce que la vaste activité du maître a laissé de plus sûrement indestructible : ses poèmes et ses partitions.

***

Et, tout d'abord, il faut préciser un peu l'énoncé de la

question, dire en quel sens nous entendons ce mot « philosophie », dont on abuse si volontiers. Jamais un véritable artiste n'a pu envisager l'homme, le monde, la destinée, de la même façon qu'un inventeur de systèmes philosophiques. L'un procède par intuition, — par inductions instantanées, — l'autre par déduction, abstraite. Les aperçus philosophiques de l'artiste lui sont suggérés par la vie; le philosophe, généralement, conçoit un système d'explication des choses et tente d'y adapter la vie. D'ailleurs, pour restreindre ces différences au seul cas de Wagner, il est indéniable que le maître du Drame musical contemporain se déclarait inapte aux discussions purement métaphysiques, et que le sentiment avait au moins autant de part en ses opinions que le raisonnement. Partant toujours du fait humain, il considérait l'homme intégral; il croyait que le sentiment est un facteur dont il faut tenir compte, et que l'on ne saurait atteindre à ce qui est la *vérité*, — non pas abstraite, mais vivante, en correspondance avec notre vie tout entière et notre réelle destinée, — si l'on négligeait la solution directe du problème moral.

Certains commentateurs ont donc raison, lorsqu'ils affirment que Wagner voulait demeurer étranger aux pures spéculations philosophiques. On aurait tort, par contre, de conclure que l'œuvre de Wagner ne comporte pas une sorte de philosophie pratique, une morale, une interprétation de la vie humaine (1). L'aveu que ces critiques

(1) Un des commentateurs les plus autorisés de Wagner, M. Chamberlain, est un de ceux qui ont le mieux fait justice des intentions philosophiques attribuées souvent à tort au poète-musicien, et des systèmes qu'on a voulu édifier sur ces téméraires hypothèses. Mais il me paraît aller un peu loin dans la voie opposée. Il dit : « Affirmer que les œuvres de Wagner contiennent une philosophie est aussi absurde que prétendre que le monde contient une philosophie. » Ici encore, les termes me semblent mal définis ; oui, l'affirmation dont il s'agit est absurde, si l'on entend par philosophie « un système philosophique », car le monde et l'œuvre de l'artiste n'en contiennnent aucun, ou, arbitrairement, en admettent une infinité. Mais l'œuvre de l'artiste que le monde a ému et qui a traduit le monde, fera *natu-*

sont eux-mêmes obligés de faire que l'œuvre wagnérienne exprime « le profond sens du monde avec une clarté insoupçonnée jusque-là » doit pleinement nous suffire sur ce point.

Wagner a éprouvé le besoin de considérer les rapports de l'art et de la religion ; il a traité du mouvement politique et social de ce siècle, il a jugé la morale de notre société, et la nature de la civilisation actuelle; il a essayé de définir le rôle de la science ; le bouddhisme l'a préoccupé, ou plutôt l'effort du bouddhisme vers le renoncement et la délivrance que ce renoncement entraîne pour l'âme. Ce n'est point là le fait d'un esprit indifférent à la philosophie « pratique ». On sait, de plus, l'admiration de Wagner pour Kant, Feuerbach et Schopenhauer; nous accordons volontiers qu'il ne les a lus, compris et admirés qu'en artiste, qu'il n'y a cherché autre chose que ce qui se rapportait à la conception de la vie et au rôle de l'art (à ce dernier point de vue, les ressemblances sont frappantes entre les considérations de Schopenhauer et celles de Wagner). Mais le fait de cet accord et de ces influences, même exclusives de toute spéculation abstraite, justifie entièrement notre manière de poser la question.



Une première tendance est à noter dans l'œuvre de

rellement et *forcément* germer des réflexions philosophiques dans tout esprit capable de s'élever à des pensées de cet ordre. Quant à dire qu'il n'y a pas d'intentions philosophiques, — et par là j'entends uniquement un désir de résumer et d'interpréter la vie, — dans le Drame de Wagner, c'est nier l'évidence même. On ne peut donc être d'accord avec M. Chamberlain (*Das Drama Richard Wagners*, pp. 136-142) qu'en observant que le mot « philosophie » n'a pas exactement le même sens en allemand qu'en français, où nous lui donnons une portée plus générale, plus courante, plus pratique. Ces questions de terminologie ont leur importance dans la controverse; on a déjà bien de la peine, en France, à préciser le sens des mots « réalisme », « symbolisme », « idéalisme », que nous employons tous, faute de mieux : en allemand, ces mots existent aussi, mais avec un sens très distinct de celui que nous leur attribuons d'ordinaire.

Wagner, la tendance de protestation contre l'artificiel, la tendance révolutionnaire, — au meilleur sens du mot, bien entendu. C'est une négation et une affirmation tout ensemble, car nier l'artificiel, c'est affirmer le réel; s'insurger contre la convention, c'est proclamer la nature. Déjà, au choix des sujets légendaires, à la manière de comprendre l'action du drame, nous avons entrevu cette lutte. Le rôle de la musique, tel que Wagner l'a conçu, en est une perpétuelle expression; car la musique exprime la substance même de l'existence : les sentiments primordiaux, la puissance affective qui anime le monde, le Devenir des âmes et leur essence intime. Elle devait forcément se trouver en opposition constante avec tout ce qui limite l'activité spirituelle et morale de l'homme, avec les formules, les conventions, les règles arbitrairement posées.

Il serait intéressant d'examiner en Wagner la phase politique de cette idée, et son caractère social; mais ce n'est point ici le lieu de traiter cette orientation de la pensée wagnérienne; nous rappellerons seulement les écrits théoriques, et, en particulier, les pages sur le Peuple, citées en un précédent chapitre; elles montrent que lorsque Wagner paraît toucher aux questions sociales et politiques, c'est toujours le côté moral de la question qui le préoccupe, car il ne cessa d'avoir, pour la politique pure, l'aversion la plus déterminée. L'Art, du reste, n'est à ses yeux ni un amusement, ni un luxe : il lui assigne une haute fonction humaine, et, quand il parle de révolution et de renouvellement, il ne s'interrompt pas d'être artiste, d'unir intimement le problème de l'Art à celui de la Société. « Mon rôle, écrit-il en 1849, est de provoquer la révolution partout où j'arrive... L'Œuvre d'Art ne peut être faite maintenant, mais seulement préparée, et cela révolutionnairement, par la démolition et l'écrasement de tout ce qui mérite d'être démoli et écrasé. Voilà notre tâche, et de tout autres que nous seront ensuite les vrais artistes créateurs. Je ne comprends pas

différemment mes efforts actuels à Paris : un ouvrage même que j'écris pour cette ville, et que je me propose de faire représenter, ne peut être qu'un « moment » de la révolution, un signe affirmatif de la destruction nécessaire. Cette destruction seule est nécessaire aujourd'hui ; essayer présentement de construire ne serait qu'une fantaisie arbitraire (1)... » Ce qui nous importe en de telles paroles, dégagées des circonstances spéciales où elles furent écrites, c'est l'idée d'une portée sociale attribuée à l'Art, qui jamais ne se doit isoler de la vie, et la foi dans la nécessité d'une protestation d'art contre tout ce qui est arbitraire, conventionnel, injuste.

La Loi, au sens le plus noble, n'est que l'énoncé défini, en vue de cas précis et de sociétés déterminées, de principes généraux en parfaite harmonie avec les destinées de la nature humaine. Mais, trop souvent, dans la pratique, elle n'est que convention pure, pacte d'intérêt, d'ambition et de crainte, en méconnaissance ou en oubli de la seule loi éternelle, l'Amour. Dans la pensée de Wagner, elle n'existe même que parce que l'Amour n'existe pas, ou n'existe qu'à un degré tout à fait insuffisant. L'Amour seul eût rendu la Loi inutile, comme seul aussi, dans la réalité, il la peut adoucir, transfigurer, expliquer en un certain sens.

C'est contre l'artificiel que le génie de Wagner se révolte, contre le formalisme, la convention, la mode, l'arbitraire de la règle, l'égoïsme cruel du pouvoir, les codi-

(1) Lettre de Richard Wagner à Uhlig, datée de Zurich, 27 décembre 1849. L'ouvrage en question est *Wieland* (voir les chapitres *l'Histoire et la Légende* et *Transformation et création*, I). En un autre passage de cette lettre, Wagner dit même qu'il travaille, en son art, pour « la République sociale, qui tôt ou tard est inévitable en France ». Cette crise d'enthousiasme ne devait pas durer très longtemps, soit que Wagner ait été désabusé par l'expérience, soit qu'il ait vu le néant de la politique en général, soit surtout qu'il ait compris que le secret de la question sociale était à la fois plus haut et plus intime. En cette même lettre, Wagner raille la politique pure, le patriotisme allemand, les routines de la critique d'art, etc., etc.

fications menteuses qu'inspire la force, la méconnaissance légale de la nature et de la vie. Il proteste contre la lettre de la Loi, non contre ce qui devrait être l'esprit de la Loi, le principe de bonté, la sollicitude pour tous les êtres. Aux calculs de l'intérêt et de l'ambition, aux violences de la force, il donne l'Amour pour réponse. Au législateur qui voit les vices de l'œuvre accomplie, et qui ne sait plus qu'interdire, il oppose l'affirmation joyeuse d'une jeune audace, qui ne pense qu'à entreprendre. L'antique puissance de la crainte s'effondre : l'épieu de Wotan est brisé par le glaive de Siegfried.

Cette révolte féconde de Wagner se manifeste plus ou moins dans toutes ses œuvres. Tannhäuser sort d'un monde qu'il méprise, trop étroit pour son désir ; Elisabeth, elle aussi, entre en lutte avec la loi, repousse la justice rigoureuse du châtiment, y substitue la miséricorde et la rédemption. La loi terrestre, aveugle, allait condamner Elsa ; mais un miracle se produit, appelé par la foi et l'amour, et sauve l'innocence en péril. La protestation de Wagner prend sa forme la plus violente dans *la Walkyrie*. En d'autres chapitres de ce livre, nous examinons le cas dramatique de Siegmund et de Sieglinde ; il suffit de rappeler que Wotan, captif et victime des lois qu'il a promulguées, en est réduit à susciter lui-même l'insurrection contre ces lois : Siegfried doit naître, — mis d'avance ainsi hors la loi. — de cet effort désespéré contre l'ordre accepté de tous. Les discours de Wotan et de Fricka, au deuxième acte de *la Walkyrie*, ont une signification des plus nettes, analogue à celle qui se retrouve dans l'*Antigone* de Sophocle, où la pure humanité s'insurge saintement contre la volonté du chef, la loi de la cité, la politique et la raison d'État. Les paroles de Créon ressemblent étrangement au plaidoyer de Fricka : le tyran qui va faire périr la fille d'Œdipe tente de justifier sa conduite par des arguments spécieux, tirés du bon ordre, de l'intérêt général, du respect dû aux lois, arguments, — chose grave ! — qui sont vrais en un certain sens, et

d'où résulte clairement l'irréductibilité trop fréquente du conflit entre la loi et la conscience individuelle. Hunding, l'homme de la haine et de la force, représente lui aussi une brutale légalité : il a pris Sieglinde malgré elle, — « *ungefragt* », — il défie à mort son adversaire sans armes; mais il n'en figure pas moins l'époux lésé, le maître frustré de son bien, la loi et le pouvoir, armés pour un châtiment sans rémission. Il est l'esclave de la règle, le serviteur de Fricka (« *Geh'hin, Knecht!* » lui dit Wotan), le strict gardien de la coutume, de l'apparente morale, car, découvrant son ennemi dans son hôte, il se conforme à l'obligation admise, consent à respecter, pour une nuit, les conventions de l'hospitalité. Hagen, l'instigateur de tous les crimes, s'institue cependant le justicier du parjure, le défenseur de la loi, des solennelles attestations prononcées devant les autels de Donner et de Fricka. Melot, dans *Tristan*, se fait l'hypocrite champion du pouvoir, des serments, de la majesté royale. Dans les *Meistersinger*, pour restreint que paraisse le débat, transposé de la société en l'art lyrique, et de la morale en la poésie, il y a encore lutte entre un formalisme arbitraire et une libre inspiration ; seulement la pensée de Sachs, qui dénoue tout conflit par la bonté, explique les règles à Walther, montre leur utilité transitoire et relative. Dans *Parsifal* enfin, nous constatons l'insuffisance de la loi, même sacrée, et du rite, même divin, lorsque l'amour cesse d'en être l'âme vivante : car les chevaliers du Gral dépérissent par la faute d'un seul, malgré la sainteté de leur institution et le trésor sans égal de leur temple, jusqu'à ce que le Pur Simple, inspiré de la seule charité, parvienne au milieu d'eux, et les délivre par cette pitié active, c'est-à-dire par l'Amour.

Ainsi la poésie et la musique de Wagner, — la Poésie où sa pensée s'affirme, la Musique dont l'essence, selon sa propre parole, ne peut être que l'Amour, — ont protesté contre toute convention. Le maître semble avoir étendu sa démonstration, si glorieusement expérimentale,

à l'art même qu'il a exercé. Il a réconcilié, dans son drame, cette Poésie et cette Musique, longtemps disjointes par l'arbitraire de la coutume et des conventions mortes. Et l'on pourrait lui appliquer le texte enthousiaste de Schiller, cette Ode à la Joie que Beethoven fait entonner, dans la *Symphonie avec Chœurs*, à l'humanité désormais fraternelle : « Tes enchantements unissent de nouveau ce que la mode avait effrontément séparé (1) ! »



Chaque drame de Wagner nous expose un aspect de la vie, non seulement comme représentation, mais encore comme signification. Cette très simple et très brève philosophie morale, pourtant si profonde, que nous voyons aux œuvres du maître, ne serait d'ailleurs ni intéressante ni même saisissable, n'était le puissant réalisme de ces œuvres. Sans explications, n'était commentaires, le sens de la vie se dégage des faits scéniques et de l'action passionnelle, où le sentiment humain s'exprime avec la vérité la plus intense.

Le problème moral de la vie, — du bonheur de la vie, — est résolu, dans le Drame de Wagner, en un sens très déterminé. Cette solution est, il faut le dire, d'ordre chrétien.

Quel est le dénouement du conflit qui se déchaîne dans l'âme de Tannheuser ? quel enseignement se déduit, immédiat, de *Lohengrin*, lorsque nous voyons les conséquences de la question fatale ? Au premier de ces deux drames, les aspirations contradictoires de notre nature sont exprimées par le poète-musicien, et le salut se réa-

(1) Le texte, tel que Schiller l'a définitivement établi, porte « rigoureusement », « *streng*, » au lieu d' « effrontément ». Nous avons préféré, pour le sens du passage, prendre la première version de ce texte, celle où Schiller spontanément écrivit :

Deine Zauber binden wieder
Was die Mode *frech* getheilt !

lise par une rencontre sublime entre l'humble et saignant repentir du pécheur et l'immolation de la rédemptrice; si l'ouverture nous propose la réconciliation de l'esprit et de la chair, de la volupté et de la foi, de la beauté sensuelle et de la sainteté virginale, cette réconciliation ne s'opère que par l'amoureuse soumission de Vénus à Elisabeth, des rythmes de joie au cantique de vérité. Il faut croire pour aimer, nous dit le symbole de *Lohengrin;* il faut croire et aimer pour être heureux ; mais, hélas, le bonheur n'est point durable, par la fragilité même de notre nature, par l'impossibilité où se trouvent de s'unir le relatif et l'absolu, les réalités terrestres et les splendeurs intangibles de l'idée ou du rêve. Ainsi, tandis que *Tannhäuser*, avec ses âpres violences, ses douleurs, ses larmes, s'achève dans l'extase du pardon, *Lohengrin*, avec son charme lumineux, sa pure séduction, laisse dans l'âme une mélancolie, une tristesse, que le cœur savoure en quelque sorte et dont il ne peut que difficilement se détacher.

Tristan et Isolde, c'est la tragédie du désir ; c'est le délice, la souffrance du désir, et l'impossibilité pour notre cœur de satisfaire en ce monde l'immensité de son aspiration. Tristan et Isolde, en leur passion toute-puissante, reconnaissent le mensonge de l'idéal contingent et borné que la vie pratique, la société, l'univers extérieur peuvent admettre; mais ils désirent et se tourmentent, et la mort seule les affranchit de leur peine : et c'est encore là une des significations de l'existence. Hans Sachs, lui, trouve la sérénité, le noble et pur bonheur de l'âme dans le renoncement à tout égoïsme, le silence doucement imposé aux illusions, aux regrets involontaires, et dans l'activité pour autrui, le dévouement paisible et gai.

Le Wotan du *Ring*, en qui se résument l'audace de la pensée, la volonté de l'action, la sagesse et la force, et qui ressent en même temps le désir d'aimer, est obligé de tout perdre, d'abdiquer son pouvoir, de renoncer son

œuvre, sa conquête et son rêve. Il accepte la fin inévitable; il la salue, il la souhaite, et désavoue avec une sombre joie toute volonté de vivre. Brünnhilde, sa fille, la personnification vivante de sa tendresse, conclut toutes choses par une immolation volontaire, et alors seulement rayonne la délivrance, si longuement, si douloureusement cherchée.

Déjà, en tous ces ouvrages, la solution chrétienne de la vie est plus ou moins nettement indiquée. Il n'est pas un des aspects du grand problème de notre bonheur moral poétiquement traités en ce drame de Wagner qui ne puisse concorder aisément avec la conception chrétienne de notre destinée ici-bas. Avec *Parsifal*, l'artiste porte la signification de ses créations antérieures à une puissance nouvelle, plus haute peut-être, plus évidente en tout cas. La simplicité d'esprit, la charité, — c'est-à-dire l'amour sous sa forme saintement désintéressée, ardemment active, — telles sont, dans *Parsifal*, les conditions nécessaires du seul bonheur véritable, de la possession de ce Royaume de Dieu dont parle l'Évangile. La foi unifie, élève, illumine tous ces sentiments de l'âme, elle est leur loi naturelle, et le secret de leur pure énergie. Enfin, c'est aux dogmes, aux traditions, aux cérémonies de la Religion chrétienne que Wagner emprunte la forme artistique de sa dernière œuvre.



Nous touchons ici à la plus délicate des questions relatives au Drame wagnérien. Certains admirateurs de Wagner ne sont pas éloignés de faire de lui un philosophe religieux, professant un dogmatisme personnel, et tentant une réforme, voire la fondation d'une sorte de culte nouveau, de caractère hiératiquement artistique. De telles erreurs ne se peuvent soutenir : rien ne les justifie dans l'œuvre du maître, qui du reste a désavoué lui-même, nettement, toute interprétation de sa pensée

dans ce sens. D'un autre côté, des commentateurs prétendent qu'il n'y a pas plus de christianisme dans *Pàrsifàl* que dans une autre œuvre quelconque du poète-musicien, et paraissent contester au Drame de Wagner, en général, sa force de suggestion religieuse.

Si nous trouvons aussi déraisonnable que blasphématoire l'opinion de ceux qui voudraient voir en Wagner un fondateur de secte ou un illuminé d'une espèce particulière, — théorie, répétons-le, démentie par l'examen des faits comme par le simple bon sens, — nous ne pouvons admettre la thèse qui conteste à l'œuvre de Wagner toute signification chrétienne. Malgré l'autorité et l'érudition des esprits qui l'ont émise ou la défendent, elle nous semble, elle aussi, contraire à l'évidence. Mais, avant d'essayer une démonstration, il faut dissiper de trop faciles malentendus.

Il s'est produit dans l'existence de Wagner, comme dans l'existence de tout homme qui pense, une évolution continue, par rapport à la Religion non moins que par rapport à l'Art. Wagner était né protestant; mais son esprit s'est rapidement trouvé au pôle opposé de toute croyance pratique. Jamais cependant il n'est demeuré indifférent à ces questions religieuses, desquelles dépend, avec la conception d'un état futur de l'âme, la manière de comprendre la vie présente — de la vivre.

Pendant une certaine période de sa vie, Wagner n'a paru admettre du Christianisme que la morale. Aux écrits de cette période, il parle, incidemment, de la doctrine chrétienne, de son établissement et de sa propagation dans le monde en des termes presque hostiles, et qui dénotent, sur ce point, des lectures hâtives, une documentation exégétique et historique très superficielle (1). Mais ces erreurs mêmes sont les erreurs d'un

(1) Un recueil posthume de fragments, pensées, notes, ébauches, a été publié sous le titre de *Entwürfe, Gedanken, Fragmente* (Leipzig, Breitkopf et Härtel, 1885, in-8). Ces fragments sont contemporains des grandes œuvres théoriques (1848 à 1851 environ). On y trouve des traces visibles de l'état d'esprit dont nous par-

puissant esprit : au milieu des faiblesses d'une critique insuffisante, des aperçus profonds s'imposent tout à coup à l'attention. En cette période, Wagner s'éprenait de la conception bouddhique, — que plus tard il ne cessa d'ailleurs point d'admirer, — et mettait les saints de l'Inde fort au-dessus de ceux des premiers siècles chrétiens. La philosophie de Schopenhauer lui était révélée, et développait en lui la tendance qu'on pourrait appeler négative; nous ne faisons pas difficulté de reconnaître cette influence, à condition qu'on ne l'exagère point, et en observant que la plupart des commentateurs qui parlent de Schopenhauer à propos de Wagner n'ont point lu le philosophe, et ne se doutent pas du sens que comportent ses théories. Cependant Wagner, malgré ses négations, ne pouvait échapper au Christianisme. On doit dire de son âme, très particulièrement, ce que l'on a si bien dit de l'âme humaine en général : elle était naturellement chrétienne.

En un sens, l'on peut considérer Wagner comme un candidat au christianisme. Il a beau s'efforcer de rendre ses opinions sur la vie indépendantes du dogme et de l'enseignement religieux formel : c'est de ce foyer qu'insensiblement il se rapproche, et l'artiste, en lui, plus prompt que le penseur, va toujours du premier coup à la tradition chrétienne, à la solution chrétienne du problème, la seule claire, la seule complète, logique jusque dans le mystère, merveilleusement adaptée à notre nature.

Et l'on sent jusqu'à l'évidence, en étudiant la suite de cette prodigieuse carrière, que Wagner n'aurait plus écrit, dans le dernier tiers de sa vie, certains jugements qu'il for-

lons : C'est également de cette période que date *Jésus de Nazareth*, l'esquisse dont nous avons dit quelques mots au chapitre IX. Dans une lettre à Liszt, datée de Londres, 7 juin 1855, — lettre citée par M. Kufferath en son étude sur *Parsifal*, — Wagner se livre à des considérations sur la diffusion du Christianisme qui ne résistent pas à un examen sérieux ; et, dans la même lettre, il émet d'admirables pensées sur la sainteté et sur la compassion.

mula jadis en sa correspondance, surtout ceux auxquels nous venons de faire allusion (1). Les témoins de ces dernières années racontent que sa pensée revenait sans cesse sur le fait de la vie et de la mort du Sauveur, sur la délivrance morale qui en résulte infailliblement pour tout homme qui veut y chercher le principe du salut. Il admirait volontiers que tous nous sentions le besoin d'être rachetés, et qu'Un seul se fût trouvé, libre de cette nécessité mystérieuse, et apportant la rédemption aux autres. Il a cité et approuvé la définition de Schiller, confessant que le Christianisme est vraiment, au sens moral, à la fois saint et humain, « l'unique religion esthétique (2), » et il a écrit cette phrase essentielle : « Le fondateur de la Religion Chrétienne ne fut pas sage, mais divin (3). »

Nous n'essaierons pas le moins du monde de prouver que Wagner soit allé jusqu'au dogme ; nous savons trop les textes qu'on nous pourrait opposer, où la portée religieuse de l'Art est indiquée très noblement, mais où l'esprit du maître admet des conclusions que nous ne saurions accepter. Le penseur, en Wagner, a vu le symbole, l'image; il a vénéré magnifiquement cette image, mais il n'a point vu les réalités qu'elle figure. Si l'on veut bien se rendre compte des circonstances où Wagner a produit, des milieux qu'il a traversés, du point d'où son évolution est partie, l'on reconnaîtra que cette évolution fut grande et belle, encore qu'elle ne se soit pas achevée, qu'elle n'ait pas abouti aux lumineuses certi-

(1) Un phénomène moral analogue se présente dans la vie de Beethoven. Beethoven traverse une phase presque païenne, — au sens le plus élevé de ce mot, — mettant son idéal en la pensée antique ; idéal très sensible dans la *Symphonie héroïque* et qui se retrouve encore, malgré les alternatives diverses subies par l'esprit de Beethoven et sa lente évolution, dans la *Symphonie* en *fa*. Puis l'on constate une appréciable christianisation de cet idéal, dans la *Neuvième Symphonie*, les dernières sonates et les derniers quatuors.

(2) *Bayreuther Blätter*, 1880, p. 337.

(3) *Bayreuther Blätter*, 1880, pp. 270-271.

tudes, ou du moins que cet aboutissement ne nous soit pas démontré. Il y a là des questions qui échappent à notre étude, et lorsque l'on essaye de peser les gloires les plus éclatantes, la parole de François d'Assise paraît seule profonde et seule vraie : « L'homme, Seigneur, n'est rien que ce qu'il est à vos yeux. »

Mais l'œuvre d'art est là, l'œuvre immortelle. A cause d'elle, par elle, nous avons le droit de dire que l'artiste fut chrétien d'instinct et de cœur (1). Nous avons le droit d'affirmer, par elle, que l'esprit chrétien peut revendiquer Wagner comme lui appartenant. Ce candidat à la vérité a fait œuvre de vérité.



Le Drame de Wagner est expressif d'une tendance mo-

(1) Peut-être n'est-il pas inutile de reproduire ici, partiellement, une page des plus hautes, des plus belles, parue dans la *Revue wagnérienne* (3e année, n° V, juin 1887), sous le titre : *Souvenir*. Villiers de l'Isle-d'Adam y raconte une conversation qu'il eut avec Wagner, à Lucerne, dans l'automne de 1868.

« Un soir, à la tombée du crépuscule, assis dans le salon déjà sombre, devant le jardin, — comme de rares paroles, entre de longs silences, venaient d'être échangées, sans avoir troublé le recueillement où nous nous plaisions, — je demandai, sans vains préambules, à Wagner, si c'était, pour ainsi dire, *artificiellement*, — (à force de science et de puissance intellectuelle, en un mot), — qu'il était parvenu à pénétrer son œuvre... de cette si haute impression de mysticité qui en émanait; — bref, si, en dehors de toute croyance personnelle, il s'était trouvé assez libre-penseur, assez indépendant de conscience, pour n'être chrétien qu'autant que les sujets de ses drames lyriques le nécessitaient...

« Je me souviendrai toujours du regard que, du profond de ses extraordinaires yeux bleus, Wagner fixa sur moi...

« ... Celui qui, — en vue de tels bas intérêts de succès ou « d'argent, — essaie de grimacer, en un prétendu ouvrage d'Art, « une foi fictive, se trahit lui-même et ne produit qu'une œuvre « morte... Il faut à l'Artiste véritable, à celui qui crée, unit et « transfigure, ces deux indissolubles dons : la Science et la Foi. « Pour moi, puisque vous m'interrogez, sachez qu'*avant tout je* « *suis chrétien*, et que les accents qui vous impressionnent en « mon œuvre ne sont inspirés et créés, en principe, que de *cela* « *seul*. »

« Tel fut le sens exact de la réponse que me fit, ce soir-là, Richard Wagner. »

rale chrétienne ; nous l'avons montré plus haut. *Parsifal*, plus spécialement, est une œuvre chrétienne ; c'est le testament chrétien de Wagner.

Le fait artistique prime ici tous commentaires, toutes réserves que l'on pourrait énoncer sur les opinions philosophiques du poète-musicien. Matériellement, réellement, *Parsifal* est une œuvre chrétienne. Qu'elle comporte toute une série d'interprétations, nous ne le nions pas ; que tel auditeur ait le droit de n'y voir qu'un symbole, nous l'accordons volontiers. Mais que l'interprétation chrétienne, — sans restrictions, sans subtilités, — soit entre toutes légitime et directe, c'est ce que personne ne doit sérieusement contester.

Parsifal est un drame chrétien, à la fois humain et mystique, par la nature du sujet choisi, le milieu absolument religieux, foncièrement catholique, où l'action se passe, — avec quelle vénération, avec quelle ferveur! Il faut rappeler ici que Wagner avait esquissé tout d'abord un drame bouddhique, *les Vainqueurs,* et que le drame de *Parsifal* fut définitivement substitué à cette première ébauche. Wagner a dit, à ce propos, avoir pensé que le dogme et le culte chrétiens seraient seuls compréhensibles pour l'auditoire, et seuls éveilleraient dans les âmes un actif courant d'émotions, — auraient seuls, en un mot, une valeur dramatique efficace. Il est permis de croire que ces éléments chrétiens, vraiment « esthétiques », suivant la parole de Schiller, le séduisirent, l'émurent, enthousiasmèrent son cœur d'artiste plus fortement que tous autres, et que cette préférence du maître porta aussi sur le côté moral, essentiellement religieux, de la question ; car Wagner, en l'un de ses derniers écrits, *Art et Religion* (1880), déclare que, sans discussion possible, la religion chrétienne est de toutes la meilleure, on pourrait dire la seule.

Parsifal est un drame chrétien par la moralité qui découle, immédiatement, sans spéculations philosophiques, de l'action qu'il nous présente. Renoncez, soyez purs ;

croyez ; espérez ; aimez surtout : aimez Dieu à qui vous appartenez, le salut qu'il vous prépare (le Gral), la mission où il vous appelle ; aimez le prochain, non seulement les justes qui eux-mêmes endurent l'affliction et l'épreuve, mais les pécheurs, les souffrants du désir et de la faute, ceux qui sont tombés au pied de l'autel même, — Amfortas, — et ceux qui paraissent à jamais égarés dans le long pèlerinage d'erreurs, — Kundry (1). La Croix et le Calice planent sur l'œuvre entière, souffrance divine, amour divin, que symbolisent ici la Lance du Golgotha et le Gral du Cénacle. En toutes les parties de l'œuvre, l'esprit chrétien s'affirme, sous toutes ses formes significatives, émotion intérieure, contemplation, action. Ici, c'est le repentir, là, c'est l'aspiration vers le salut ; plus loin, la prière, et la sérénité de la foi, et l'intrépide résolution du croyant, et l'extase de l'élu. Aux larmes du remords succèdent les larmes du bonheur, dans la paix de l'absolution obtenue. Son innocence d'esprit et de cœur vaut à Parsifal la prédestination à la tâche sublime ; sa grande simplicité d'âme, sa loyale bonté méritent à Gurnemanz de connaître la bonne nouvelle avant tous ses frères d'armes.

La concordance des idées que *Parsifal* suggère à l'auditeur avec l'idée chrétienne est nette et constante d'un bout à l'autre de l'œuvre. Nous entrons vraiment ici dans le Royaume du Salut, — « *ins Gralsgebiet* ». Au drame terrible du *Ring*, le talion était la loi du monde, le crime engendrait le crime, la malédiction frappait, inexorable. Seule, en la scène finale, Brünnhilde, après avoir elle-même déchaîné le meurtre, — dans le transport d'une douleur légitime, encore ignorante du mystère dernier, — comprend enfin que la vengeance de l'Amour sera le

(1) Wagner a écrit lui-même un court programme pour le prélude de *Parsifal*, et, en tête de ces explications émues, il a écrit ces trois mots : « Amour, Foi, Espérance », par qui le dogme chrétien définit les trois vertus théologales, les qualités essentielles que doit posséder notre vie morale lorsqu'elle est véritablement orientée vers le Salut. Et, en cette page, le maître, commentant le sujet de son œuvre, parle de « la sacrée sueur d'angoisse du mont des Oliviers », et de « la divine souffrance du Golgotha ».

sacrifice ; la faute des dieux a chargé l'univers de catastrophes, Siegfried est mort... A la seule vengeance sainte marche à présent son épouse — « *Zur Rache schreitet sein Weib !* » et la Walkyrie, qui sait tout maintenant, à qui tout s'est révélé, meurt joyeuse, brisant le cycle maudit, proclamant le pouvoir rédempteur de l'Amour. Cette protestation suprême contre la féroce justice expiatoire qui pèse sur toute la Tétralogie, refleurit, lumineusement chrétienne, dans *Parsifal.* Au talion succède le pardon, à l'esprit de haine l'esprit de charité : « Ainsi faut-il agir, selon la grâce du Gral ; celui-là triomphe du Mal, qui n'y répond que par le Bien (1) ! »

Wagner aurait pu, semble-t-il, même en adoptant la forme chrétienne pour le drame du renoncement et de la pitié, s'en tenir à une sorte de symbolisme imprécis, de religiosité mystique un peu vague et générale. Mais sa pensée vit clairement ce qu'il fallait faire ; d'ailleurs, son tempérament de dramaturge réaliste le poussait à s'inspirer du langage, des cérémonies et des dogmes de la religion catholique. Il évoqua l'image du repas sacré, et il voulut que ses chevaliers du Gral crussent vraiment à la divine merveille eucharistique, ce qu'expriment le cantique des enfants aux hauteurs de la coupole et le pourpre rayonnement du Sang rédempteur au cristal de la coupe sainte. Il destina Parsifal à la royauté selon la grâce, il octroya le pardon, la paix et l'amour à Kundry repentante, et il voulut cependant que l'eau sainte du baptême ruisselât sur le front de la pécheresse et sur celui de l'élu : « *Die Taufe nimm — und glaub' an den Erlöser !* »



L'Art n'est pas à lui-même sa propre fin. Il est fait pour l'homme, pour la vie de l'homme, pour notre vie réelle, individuelle et générale. Il se doit garder, en conséquence, des distinctions arbitraires, des classifications

(1) *Parsifal,* acte I, 1er tableau.

conventionnelles ; il lui faut admettre les éléments les plus simples comme les plus complexes. Loin de mépriser les humbles d'esprit, l'Art vrai, leur offre de synthétiques initiations, intuitives, issues de la sympathie humaine, d'un grand désir d'amour. Mais cette loi, — l'Art pour la Vie, — n'est aucunement contraire à ses hautes destinées : elle se prête aux ambitions vastes, aux missions sacrées, car c'est de la vie intégrale de l'Homme qu'il est ici question, et « l'Homme ne vit pas seulement de pain ».

L'Art, qui sait ennoblir jusqu'aux détails de l'existence, décorer de charme, pénétrer d'émotion les faits les plus ordinaires, peut aussi s'accorder aux pensées les plus saintes. Partout où les religions ont admis une part d'anthropomorphisme ou de naturalisme, les artistes se sont efforcés de l'interpréter en leurs œuvres. Or, la religion par excellence, la seule à laquelle la raison puisse consentir l'épithète de véridique, la seule que la Science et l'Histoire n'aient point découronnée de sa splendeur, — la Religion Chrétienne sous sa forme totale, — est en même temps la plus profondément humaine de toutes. Elle suppose la connaissance de l'Homme, de son esprit, de ses sentiments, de sa chair. Ses abstractions sublimes ne se présentent qu'en union avec des signes sensibles, des correspondances intimes entre la nature extérieure et notre nature morale. Elle réclame l'adhésion à la vérité objective de ses dogmes, et la connaissance de sa symbolique ne vient qu'en second lieu, comme la révélation d'une signification seconde, mystiquement ajoutée à la signification première et directe.

Mais, pour juger une œuvre telle que *Parsifal*, il faut se rappeler la magnifique floraison de l'art chrétien et humain au moyen âge, floraison qui nous a laissé tant de merveilles achitecturales et iconiques, et d'où est née la musique moderne; il faut se rappeler également la décadence de cette inspiration religieuse, le néo-paganisme de la Renaissance envahissant les arts, et la foi se

retirant des artistes, l'établissement graduel d'un dualisme coupable, d'une monstrueuse antinomie entre la Vie et la Croyance, entre l'Art soi-disant religieux et l'Art vivant. A coup sûr, Wagner est l'un des génies qui ont le plus fait pour détruire cette antinomie funeste, non par un artificiel rapprochement de formes longtemps séparées, mais par la compréhension plus intime de l'existence, par l'intensité de l'expression humaine, par la réapparition naturelle et comme nécessaire du sentiment religieux, solution dernière, unique libération à la souffrance et aux désirs de la Vie.

Même, si nous admettions un instant que notre interprétation de la pensée de Wagner, — d'un aspect du moins de sa pensée, — fût excessive, partant inexacte; si l'on découvrait des écrits du maître indiquant une orientation différente de son esprit; si, par impossible, des textes apparaissaient, en absolue contradiction avec les réflexions qui ont motivé nos jugements, l'Œuvre demeurerait toujours, seule victorieuse, et qui ne serait plus à Wagner, pour ainsi parler, mais à nous tous c'est-à-dire à l'humanité.

L'œuvre d'art n'est pas seulement ce que l'artiste l'a faite, de sens et de valeur immuables. Elle est aussi ce que la font les autres hommes, ceux à qui elle s'adresse et qui y voient une certaine correspondance avec leurs aspirations collectives. *Parsifal*, qui, selon nous, est déjà un drame chrétien, de par l'acte de l'artiste en Wagner, l'est plus encore par le moment où il a paru, par la réponse qu'il donne à des rêves sans réalisation jusque-là, par le sens que forcément il doit prendre. Et ce qui est vrai de *Parsifal* l'est, avec une précision extérieure moins évidente, mais avec une certitude intime toute pareille, des autres grands drames du maître. On ne touche pas librement à de tels sujets; on ne pose pas impunément, fût-ce d'une manière exclusivement artistique, les questions les plus graves. L'artiste obéit presque toujours, en semblable circonstance, à une force su-

périeure, le désir de tout un peuple d'âmes, dont il se fait l'interprète créateur; et s'il ignore cette impulsion, ou s'il croit s'y dérober, son œuvre à peine née lui échape : l'Humanité la fait sienne, en développe la signification intime, dans le sens qu'elle sait correspondre à son angoisse et à son espérance.

Le christianisme sensible de l'œuvre wagnérienne se fortifie donc d'un christianisme latent, aussi réel pour nous que l'autre. Du reste, l'expérience est faite, elle se renouvelle à chaque représentation. Si l'on interroge, au sortir du théâtre, n'importe quel auditeur sans parti-pris, arrivé à Bayreuth sans opinions préalables nettement déterminées, sans système particulier sur l'art de Wagner, il proclamera *toujours* le caractère chrétien de *Parsifal* ou de *Tannhäuser* (1). Rien ne prévaudra contre la souveraine impression que produisent, par exemple, l'intercession d'Elisabeth, le miracle du pardon accordé à Tannhäuser, les deux scènes religieuses de *Parsifal*, ou le charme du Vendredi saint.

Oui, l'œuvre de Wagner est chrétienne d'aspiration, *Parsifal* est chrétien, Wagner, cette grande âme d'artiste, a recréé le Drame chrétien. Il a rendu, pour sa part, témoignage à la Vérité. Il a salué la Lumière.



Des objections ont encore été faites. Certains esprits, entraînés par des idées préconçues, ont vu dans les rites scéniques de *Parsifal* une sorte de religion artistique, seul symbole que nos temps, à leur avis, puissent ad-

(1) Cette impression est indépendante de la croyance ou de la non-croyance de l'auditeur. J'ai recueilli sur ce point les témoignages les plus significatifs, dont plusieurs émanent de personnes très étrangères à la pratique et à la foi religieuses. Toutes ont été profondément émues par l'art « religieux » de Wagner; j'en sais que l'émotion ressentie a troublées dans leur négation ou leur indifférence, et qui ont repris, en ces nobles solennités d'art, la sainte inquiétude d'un sens moral et religieux de la vie, inquiétude désapprise depuis longtemps.

mettre. D'autre part, des âmes pieuses se sont scandalisées de voir, en cette œuvre quasi-mystique, la figuration des saints mystères de la foi et d'une scène de l'Evangile, celle où Marie-Madeleine lave les pieds du Sauveur.

Le premier de ces arguments nous touche peu, étant complètement et littéralement absurde. D'ailleurs, nous l'avons réfuté en passant, d'une manière indirecte, au cours des pages précédentes. Le second pourrait être plus grave, et appelle une réponse.

Aux *Mystères* du moyen âge, la foi des spectateurs acceptait parfaitement que l'Histoire sacrée fût présentée sur la scène. Les âmes sincères ne séparaient point la Religion de la Vie, et nulle pensée irrévérencieuse n'altérait la simplicité sainte de leur émotion. Plus tard, de tels spectacles devinrent impossibles, et le drame ignora la croyance (1). Wagner, écrivant *Parsifal*, qu'il intitule « pièce de fête sacrée », n'a pas voulu cependant montrer au spectateur la personne divine du Christ. Il n'a pas voulu reproduire sur le théâtre les scènes exactes de l'Evangile, mais seulement les évoquer, les suggérer à l'esprit. Qui pourrait le blâmer de cette réserve ? Et n'y a-t-il point là, au contraire, étant données les conditions artistiques et morales de notre époque, une preuve d'intelligence profonde et de noble respect ?

En un livre où cette même question de l'art religieux était effleurée par nous, une phrase très simple nous parut exprimer, au point de vue de l'orthodoxie la plus entière, le sens véritable et la valeur religieuse de *Parsifal*. Une seule chose au monde est plus belle, disions-nous, que ce drame de Wagner : n'importe quelle messe basse, dans n'importe quelle église... Les rites de *Parsifal* ne sont pas la réalité de la religion et ne prétendent aucunement à l'être. Ils évoquent cette réalité, ils la figurent. Nous avons le droit de les considérer en fait, — laissant de

(1) Des œuvres comme *Saint-Genest*, *Polyeucte*, *Athalie* sont des exceptions à une tendance générale ; ajoutons que les faits de l'Histoire évangélique n'y figurent point. Je dois de nombreuses remarques sur toutes ces questions à mon ami M. Paul Bruck.

côté les idées théoriques de Wagner, — comme un hommage, une prosternation de l'Art devant la Foi. L'Art nous y conduit jusqu'aux portes du mystère, au seuil du dogme rédempteur, qui rayonne sous un triple aspect, la Croix, l'Absolution, l'Eucharistie; il nous en donne un symbole dramatique, une vision humaine. Sa fonction n'est pas de dogmatiser, son rôle n'est pas d'enseigner; mais il éveille en nous un désir, une émotion, il nous agenouille devant les vérités suprêmes, et, de cette adoration solennelle, il sort lui-même consacré.

Depuis que l'étoile de Bethléem a brillé sur la nuit de l'ancien monde, l'Art des siècles, en dépit de passagères ténèbres, salue le Dieu de douceur et de pardon. D'âge en âge, c'est un universel cantique, sans cesse augmenté de strophes nouvelles, où s'élèvent les voix les plus diverses, venues parfois des régions qui semblaient ensevelies aux ombres de la mort. Après les cathédrales du treizième siècle, la *Vita nuova*, et tant d'œuvres que le sentiment religieux a immortellement inspirées, *Parsifal* fait résonner ses chants d'innocence et de pitié : « La Foi vit, la Colombe plane, messagère bienheureuse du Sauveur... Venez, et prenez le Pain de vie ! »

Parsifal n'est qu'une image, et ceux qui ne comprennent pas combien la réalité est supérieure à l'image ne comprennent pas la Vie elle-même. La plus humble église présente, à l'heure sainte entre toutes, un spectacle infiniment plus admirable que l'extatique miracle d'art que *Parsifal* nous propose. Mais beaucoup de nous sont ainsi faits, que la réalité leur demeure close, ou ne se révèle à eux que lorsque l'Art les y amène, par la sainte puissance de l'émotion. *Parsifal* demeure une œuvre admirablement chrétienne, une sublime répercussion des Liturgies souveraines et de l'incomparable Croyance. L'Art humain s'y dore aux reflets de l'Evangile, comme la cime des montagnes aux rayonnements du soleil.

DEUXIÈME PARTIE

DEUXIÈME PARTIE

CHAPITRE PREMIER

SENTA — ELSA

> Fais-le moi voir, Seigneur, comme je l'ai vu. —
> Comme je l'ai vu, fais qu'il soit là !
> (*Lohengrin*, acte I, scène II.)

Lorsqu'il écrivit *Rienzi*, encore ignorant de sa voie, Wagner ne sacrifia pas cependant à la convention de l'opéra la conception humaine qu'il s'était faite de ses héros. Malgré les formes musicales qu'il s'imposait, trois personnages au moins de son drame, Rienzi, Adriano, Irène, gardèrent une véridique énergie de caractère et de passion ; l'expression de leurs sentiments demeura vibrante, émue, supérieure en généralité et en puissance aux détails historiques qui avaient refréné l'initiative du poète, au style vocal et instrumental qui avaient alourdi, l'inspiration du compositeur. Déjà, avec *les Fées*, dans Ada, nous apercevions la première ébauche d'un dévouement par amour, d'un sacrifice ; l'essai se précise dans *Rienzi :* Irène, la sœur du tribun, s'associe volontairement à son malheur et à sa mort. A l'instant où Cola Rienzi apparaît aux regards de la foule criminelle, grandi par son désastre, debout en la sinistre gloire de l'incendie où il va périr, une femme se lève aux côtés du vaincu, de l'homme que tous persécutent, et qui meurt trahi par ceux qu'il délivra : cette femme est Irène. Elle pouvait fuir, vivre, être heureuse même : Adriano est là qui l'appelle ; mais

son enthousiaste fidélité à son frère lui fait choisir la mort : seule de tous, elle s'associe à celui qui est seul; elle prend la main du maudit. Il fallait que Rienzi fût consolé, en l'orgueil de son désespoir, par ce démenti à l'universel abandon, et qu'au martyr de l'idée s'égalât l'héroïne de l'affection.

Cette brusque apothéose d'Irène auprès de son frère Rienzi, dans la défaite et dans la mort, se retrouve sous une autre forme au dernier acte du *Hollandais Errant*. De l'ébauche sort une œuvre; l'action secondaire de l'opéra devient l'action essentielle, unique, du drame lyrique suivant: Wagner crée Senta.



L'amour de Senta pour le Hollandais est fait de pitié, de charité pure, exaltée jusqu'à l'idée fixe, jusqu'au délire du sacrifice. Le gouffre de l'humaine douleur donne à Senta une sorte de vertige; elle marche vers cet abîme, elle s'y précipite. Son dévouement gratuit a revêtu le caractère d'un impérieux devoir: « Je le dois, il le faut! » Telles sont les paroles qui s'échappent de ses lèvres; et cette nécessité intérieure domine les raisonnements, la réalité des choses qui l'entourent, ses promesses passées, la vie entière et l'intérêt de la vie (1).

Absolu, inexpliqué, inexplicable, tel est le dévouement de Senta. Au point de vue de la psychologie dramatique, il y a là une lacune, une sensible insuffisance : nul enchaînement d'états moraux ne nous est présenté; il nous faut admettre une situation extraordinaire, — conclusion de développements inconnus, — ou la repousser

(1) Au milieu d'inégalités fâcheuses qui déparent la musique du *Vaisseau-Fantôme*, des oppositions géniales apparaissent. Ainsi le caractère de Senta, la nature de son désir si absolu dans l'abnégation, son vœu de rédemption, de sacrifice, contrastent de la manière la plus vive avec le délicieux chœur des fileuses, où chante tout le charme de la vie, tout le tranquille et joyeux bonheur que la vie peut offrir aux âmes simples.

immédiatement. Mais, d'autre part, c'est en ce point que se concentre l'originalité de l'œuvre et que s'affirme l'audacieux génie de Wagner.

Nous avons peine à croire que la contemplation d'un portrait et la méditation d'une légende amènent une humble jeune fille à des résolutions aussi terribles que celles dont nous allons voir l'accomplissement; il est déraisonnable qu'elle se livre à une telle folie d'héroïsme, qu'elle se voue d'avance au salut d'un personnage mystérieux, nié de quelques-uns, redouté de beaucoup, qui ne viendra sans doute jamais,— qui, logiquement, naturellement, ne peut venir, — et que d'ailleurs on dépeint comme le Maudit des mers, victime et jouet du Démon. Or, l'étonnant exploit poétique de Wagner est de ne pas avoir tenté d'atténuer, par de vaines apparences, cette incompréhensibilité de la passion qui anime Senta. Hardiment, il s'est attaqué à l'impossible: l'enthousiasme de Senta, que notre esprit refusait d'accepter, se prouve à notre cœur par le sacrifice même qu'il provoque et qui se réalise à nos yeux. Notre pensée hésite, notre raison proteste; le fait triomphant de l'amour, qui n'a pas besoin d'arguments pour se justifier, annule nos objections et nos réserves: l'absolu peut négliger le relatif.

Voilà ce que Wagner a senti et ce qu'il nous démontre dramatiquement, sans nous y préparer en rien, sans essayer de combler l'abîme qui existe entre Senta et le monde qui l'entoure, entre le règne, du sentiment pur considéré à sa plus haute puissance dans l'enthousiasme d'un amour rédempteur, — et celui où les intérêts se donnent carrière, où l'homme raisonne la valeur pratique de ses actes, remplace la Passion divinement souveraine par des passions diverses de but inférieur et d'intensité bornée. Il dit lui-même n'avoir rien voulu ajouter à la matière dramatique que lui fournissait la légende(1):

(1) « Je préférai ne rien modifier, dans le sujet tel qu'il s'offrait à moi de lui-même, sauf dans la mesure où le réclamait la forme

son œuvre fut de porter l'état moral indiqué par ce récit légendaire à une plénitude inattendue de signification, de pousser à l'extrême le conflit radical du raisonnement et de l'extase.

Nous avons prononcé le mot d'extase. C'est qu'en effet il est indispensable ici. Mieux qu'aucun autre, il indique la nature de cette passion qui possède l'âme de Senta, et il caractérise le langage, l'attitude, les actes de la jeune fille. Wagner ne pouvait nous expliquer rationnellement Senta, trouver des motifs plausibles à son immolation; il s'est contenté de nous montrer cet amour, ce désir d'immolation, en leur réalité victorieuse, réalité qui ignore toutes les autres, celles où nous vivons et qui pèsent bien souvent sur nous. Il procède par des faits : il dresse Senta devant nous, vivante, en une extase presque ininterrompue.

Dès le début du second acte, Senta nous apparaît complètement dominée par son rêve : les yeux fixés sur le portrait du marin maudit, elle entend à peine la chanson de ses compagnes. Lorsqu'elle chante la ballade du Hollandais Errant, son exaltation augmente; dans un véritable transport, elle se lève, elle s'écrie : « C'est par moi, infortuné, que tu obtiendras ton salut! » Pendant qu'Erik lui raconte le songe dont le souvenir la poursuit, elle tombe, dit Wagner, « dans une sorte de sommeil magnétique » ; les yeux clos, elle regarde intérieurement, elle voit les phénomènes que décrit la parole du jeune chasseur : elle voit l'Inconnu qui vient vers elle, émergeant du mystère, de l'indéterminé, d'une immensité de douleur et d'attente. Aux derniers mots d'Erik, elle se réveille, soulevée d'un nouvel accès d'enthousiasme : son étrange amour éclate, sûr d'une vérité que les sens, en leur état normal, sont incapables de saisir. Et voici que la porte s'ouvre, que l'Inconnu franchit le seuil. Le re-

d'une action dramatique. » (Lettre de Wagner à Ferdinand Heine, non datée, mais écrite en 1845 ou aux environs de cette date.)

gard de Senta quitte le portrait, c'est-à-dire l'image et le rêve, s'arrête sur la réalité, cette réalité de miracle venue vers la foi du fond de l'infini. La jeune fille pousse un cri, et soudain le phénomène de l'extase se reproduit matériellement sur la scène : immobile, Senta ne regarde pas Daland qui lui parle, elle prend la main de son père, mais ses yeux ne contemplent que l'homme sombre debout devant elle, et sa bouche murmure cette question, d'une voix de songe : « Quel est cet étranger ? » L'attitude de Senta ne se modifie point durant tout le discours de Daland; elle garde une rigidité cataleptique. Nous voyons que la tension du sentiment a éteint toute perception du monde extérieur, autre que celle d'un objet unique, seul existant pour l'âme. Le Hollandais, lui aussi, a cessé tout mouvement; lui aussi voit la seule réalité qui lui importe, le but absolu de son éternelle détresse. En ce silence des voix, en cette absence de tout geste, en cette complète immobilité d'attitude où les regards du Hollandais et de Senta se pénètrent longuement, deux lents motifs chantent à l'orchestre et se répondent : celui de la malédiction qui pèse sur le condamné de l'Océan, celui de la délivrance que l'amour doit consommer. Il n'y a plus que deux âmes, deux sentiments en présence. Suivant l'expression d'un commentateur, « ce sont deux rêves qui se rencontrent (1) ». Et l'extase est si intense que Senta, quand elle retrouve la parole, semble ne pas distinguer le passé du présent, confondre le magnétique sommeil de naguère et la vision réelle qui possède son regard, la divination de son attente et l'accomplissement de son redoutable vœu : « Viens-je de m'abîmer en des rêves merveilleux ? Ce que je vois, est-ce une illusion ?

(1) Cf. *Bayreuther Blätter*, XIVe année, no VII (juillet 1891), pp. 225-226. En cette très curieuse étude, intitulée *Die Extase*, M. Charles Bonnier envisage le phénomène de l'extase dans le Drame de Richard Wagner (pp. 222-229) ; il montre cette extase, sous des aspects divers et avec d'extrêmes variations de degré, principalement dans *le Vaisseau-Fantôme*, *Tannhäuser*, *Lohengrin*, *Tristan* et le *Ring*.

Ai-je séjourné jusqu'ici en des espaces menteurs? S'est-il levé, le jour de mon réveil (1)? »



Il existe plus d'un rapport entre Elsa et Senta, et l'on pourrait dire que l'âme féminine, en ces deux figures dramatiques, a été étudiée par Wagner sous des aspects opposés, qui se correspondent en quelque façon. Senta croit à la venue du Condamné, à la possibilité d'une délivrance pour lui; forte de sa foi, elle l'attend, elle le voit, et, lorsqu'il se révèle complètement, réellement, à sa pitié sainte, elle accomplit sa promesse, elle sacrifie sa vie entière à la rédemption du Maudit; elle aime, elle sauve celui qu'elle aime d'un si intrépide amour. Elsa croit à la venue d'un Libérateur; injustement condamnée, elle attend avec une foi ardente sa propre délivrance; elle a vu en son rêve le Chevalier lumineux qui doit apporter le salut, et déjà elle lui fiance son cœur. Lorsqu'il paraît, elle lui engage sa promesse, comme Senta au Hollandais, mais c'est devant la réalité que bientôt elle défaille. Les puissances mauvaises du monde extérieur font le siège de son âme, elle se trouble en sa foi, s'inquiète en son amour, et, toujours aimante pourtant, elle perd sa félicité, elle éloigne d'elle l'époux si longuement désiré, si miraculeusement obtenu.

« Je t'avais vu jadis, en un rêve enchanté, » dit Elsa à Lohengrin, dans un nuptial aveu d'amour. « Il est devant moi, avec ses traits chargés de douleur, dit Senta lorsque le Hollandais lui apparaît; tel je l'ai vu en songe tant de fois, tel il est là maintenan. » « Puisse l'ange de Dieu me montrer à tes regards! » s'écrie la jeune Norwégienne, transfigurée par l'enthousiasme du sacrifice ; en

(1) Versank ich jetzt in wunderbaren Träumen ?
Was ich erblicke, ist es Wahn?
Weilt'ich bisher in trügerischen Räumen ?
Brach des Erwachens Tag heut an ?
(*Der Fliegende Holländer*, acte II, scène III.)

sa détresse suprême, Elsa crie aussi vers le Ciel, implorant la présence, non plus d'une victime à sauver, mais du Sauveur qui seul peut la délivrer elle-même : « Seigneur, fais-le moi voir ! comme je l'ai vu, fais qu'il soit là ! » Les circonstances mettent Senta en demeure d'accomplir son vœu tragique ; elle l'accomplit, consommant sa perte aux yeux du monde (1). Pareillement, les circonstances obéissent au désir d'Elsa ; mais, sa prière exaucée, la princesse de Brabant est exposée à un danger nouveau ; l'épreuve du bonheur lui est fatale. Senta incarnait l'héroïsme de l'amour féminin ; Elsa représente la fragilité douloureuse de cet amour, qu'avait fortifié le péril, et qui défaille aussitôt qu'il possède son objet.



Le sens de la vérité humaine, ce réalisme poétique, pour ainsi parler, que Wagner avait au degré le plus haut, se marque et se développe dans le personnage d'Elsa mieux qu'en l'héroïne du *Vaisseau-Fantôme*. Nous voyons ici un drame psychologique complet, depuis l'innocence d'âme, la confiance, l'invincible foi de la jeune fille, — aux premières scènes de l'œuvre, — jusqu'à ses doutes, son angoisse, sa faute et son inutile désespoir, — aux scènes dernières. Dans l'intervalle, nous assistons à la pure joie de l'amour exaucé, aux luttes généreuses contre les insinuations d'Ortrude et à la victoire provisoire de la foi ; puis, à un nouveau combat, au trouble grandissant du cœur, à une souffrance morale extrême, qui voudrait oublier, anéantir à jamais les irréparables paroles entendues, les suggestions coupables un instant accueillies. « L'intérêt de *Lohengrin*, dit Wagner, repose tout entier sur une péripétie qui s'accomplit dans le cœur d'Elsa et qui touche à tous les mystères de l'âme. La

(1) Une phrase de Liszt en sa brochure, *Lohengrin et Tannhäuser* (Leipzig, 1851, in-8°), montrant de quelle façon « en se perdant l'on se sauve », s'appliquerait très exactement au cas moral de Senta.

durée d'un charme qui répand une félicité merveilleuse et remplit tout de la sécurité la plus entière, dépend d'une seule condition, c'est que jamais ne soit proférée cette question : « D'où viens-tu? » Mais une profonde, une implacable détresse arrache violemment d'un cœur de femme cette question comme un cri, et le charme a disparu (1). »

Humain, profondément, du commencement à la fin de l'œuvre, le personnage d'Elsa revêt néanmoins des aspects très différents, qui précisent son évolution morale. Elsa nous apparait dans son initiale pureté de cœur, pieuse victime injustement accusée. Une plainte du hautbois, infiniment douce et pénétrante, souligne son entrée en scène ; pâle en ses voiles blancs, abandonnée de tous, ne voulant et ne sachant répondre aux questions qu'on lui pose, incapable de se défendre, de rien expliquer au juge, forte seulement d'un sentiment unique, elle arrive, par la puissance de ce sentiment, à l'extase que nous avons observée chez Senta. Lentement, dans le silence étonné de l'auditoire, elle dit son rêve, elle dit sa prière traversant les espaces, et le sauveur deviné, vu par sa foi; tandis qu'elle parle, une mélodie s'élève aux voix aériennes des violons, plane, chante le motif séraphique dont le sens s'élucidera plus tard par la révélation du Gral, et le thème du Chevalier mystérieux se dessine tout à coup, sonne au lointain, jusqu'à l'affirmation nouvelle du motif de confiance, plus sûr, plus vibrant que naguère. Cette extase continue pendant les préparatifs du Jugement de Dieu. L'appel du héraut d'armes demeure sans réponse : « Mon chevalier est loin d'ici; appelez-le encore ! » supplie la jeune fille, et lorsqu'une seconde fois la sommation du héraut a inutilement retenti, en cette minute mortelle où tout espoir terrestre s'éteint, la croyante Elsa tombe à genoux, invoque la toute-puis-

(1) *Lettre sur la musique*, préface de *Quatre poèmes d'opéra* (et dans les *Gesammelte Schriften*, au tome VII).

sance divine. Et le miracle s'opère, l'extase est en possession de son idéal, prouvé aux yeux de tous, victorieux de toutes les négations.

Plus tard, en pleine joie, les sentiments d'Elsa, moins absolus, moins sublimes, sont d'une vérité très touchante. La jeune fille se sent à l'étroit dans les salles où resplendit la fête ; son cœur a besoin du recueillement nocturne, de la fraîcheur des brises ; elle vient rêver au balcon, dans la pure clarté de la lune, les yeux levés vers le ciel étincelant d'étoiles ; elle chante sa propre émotion, elle exhale, en la paix et la douce splendeur des choses, l'ineffable ivresse dont son âme est remplie. La rêverie de tout un peuple, — rêverie oubliée, aujourd'hui — le poétique désir d'où naquit autrefois le *lied* allemand, s'épanouissent en ce chant de la blonde fiancée.

Or, les souffles d'en bas montent vers l'élue, la trompent par la pitié même qu'elle éprouve, s'insinuent en sa pensée la plus chaste. Elle s'en détourne d'abord avec horreur, mais elle finira par prêter l'oreille aux conseils mauvais, remarquera des coïncidences, s'attardera à des énigmes. Le désir de la connaissance grandira en cette âme troublée ; avec lui apparaîtra l'angoisse du doute.

En vain Lohengrin veut rassurer Elsa ; en vain il offre à l'amour d'Elsa le bonheur, vérification immédiate de la foi, et la seule humainement nécessaire ! En vain, dans la scène de la chambre nuptiale, il lui rappelle la promesse jurée au jour de la détresse suprême, ce serment de ne jamais interroger le sauveur, de ne jamais lui demander compte de son origine, de son nom, de son être. Tout est inutile : le doute, jeté en l'âme d'Elsa par Ortrude, puise une irrésistible force dans l'amour même de l'épouse et dans les inquiétudes de cet amour. Le conflit moral est arrivé à une souffrance si aiguë qu'il ne se peut résoudre que par la catastrophe. La voici, inévitable, implacable. Elsa prononce la question défendue ; elle la crie au bien-aimé de toutes les puissances de son être. Et c'est fini : Lohengrin parle, il se justifie glorieu-

sement, irréparablement. Elsa sait, à présent; la foi est morte, et le bonheur est mort avec la foi. Le libérateur s'est éloigné pour jamais.



Elsa, c'est l'âme humaine, ou plutôt le principe aimant et croyant de l'âme humaine, à la fois fragile et fort: plus fort que les dangers extrêmes, que les situations désespérées; assez fragile, hélas! pour céder à une pensée, un soupçon, un mot, moins que rien. Ortrude, c'est la haine, la ruse, l'intérêt, l'orgueil, toutes les ambitions de la terre, la puissance de négation et de destruction. « Ortrude, dit Wagner, est la femme politique. » Elle réalise avec Elsa le contraste le plus net. Elle n'aime point; elle rêve le pouvoir, elle le veut posséder, coûte que coûte; c'est elle qui persuade à Frédéric d'accuser Elsa, et qui l'éblouit de son savoir magique; après la défaite, elle relève le courage du vaincu, elle pousse cet être violent et faible dans la voie du crime (1). L'ancien culte dépossédé revit par elle. Au deuxième acte, lorsqu'elle clame, en la joie de la vengeance, son incantation sauvage: « Wotan! Freia! » tout un passé de monstrueux holocaustes surgit à nos regards, évoqué par la voix de cette femme effrayante, par la stridence féroce

(1) On pourrait établir un parallèle entre Frédéric de Telramund, dans *Lohengrin*, et le Gunther de la *Götterdämmerung*, cœur faible sur lequel Hagen exerce un funeste ascendant. Une comparaison s'impose également, celle de Frédéric et d'Ortrude avec Macbeth et Lady Macbeth : le thane hésitant, troublé, encore accessible au repentir, est poussé par sa femme aux forfaits inexpiables. Ortrude, la femme qui s'est résolue à cet acte ténébreux de faire peser sur la plus innocente des créatures le crime qu'elle a commis elle-même, et qui prépare sans un frisson la mort de cette nouvelle victime, peut, toutes proportions gardées, évoquer le souvenir de l'affreuse et grandiose héroïne de Shakespeare. Elle aussi est plus farouche que son époux, et elle a pu dire, devant l'autel délaissé de ses dieux sanguinaires, une prière de mort, analogue au cri de Lady Macbeth :

... Come, come, you spirits,
That tend on mortal thoughts, unsex me here!

des trompettes, sonnant leur fanfare de meurtre, l'appel des rites terribles dans l'éternelle nuit du Nord.

L'amour passionné d'Elsa, amour dont l'erreur même est touchante, a sa grandeur aussi, et cette grandeur ressort de sa douloureuse faiblesse. « Elsa, dit Wagner, est l'être *inconscient et spontané* en qui Lohengrin aspire à trouver sa délivrance... C'est aussi par l'inconsciente conscience de cette attraction que j'arrivai à la compréhension de l'être féminin, et que, m'identifiant tout à fait avec lui, je dus approuver toutes les manifestations qu'il produit dans mon aimante Elsa. Je ne pus donner tort à l'explosion de sa jalousie, car c'est justement ce sentiment qui me révéla l'essence humaine du véritable amour. Je souffris vraiment alors, — souvent au point de fondre en larmes, — en pensant à la nécessité tragique qui rend inévitable la séparation, l'anéantissement des deux amants. Cette femme qui, pour obéir à la fatalité de l'amour, se précipite volontairement à sa perte, et qui, au moment où elle est remplie tout entière de l'adoration ravie que lui inspire son amant, préfère mourir plutôt que de ne pas le posséder tout entier... cette admirable femme, à qui Lohengrin devait échapper parce qu'avec sa nature spéciale il ne pouvait la comprendre, je l'avais découverte maintenant... — Elsa... a fait de moi un complet révolutionnaire. Elle était *l'esprit du peuple* après lequel, moi aussi, comme homme artiste, j'aspirais comme après l'élément libérateur (1). »

Lohengrin, c'est l'Idéal mystique, l'envoyé de Dieu, le représentant de l'absolu, visible, présent, aimant. Le principe tendre et croyant de l'âme humaine — Elsa — l'appelle par la prière, par un inexprimable désir, né du sentiment de sa solitude et de la constatation de sa profonde misère : « *Einsam in trüben Tagen,* » ainsi chantait Elsa. Priant de la sorte, elle est arrivée à l'extase, c'est-à-dire à un rêve assez puissant pour évoquer l'objet divin de

(1) *Eine Mittheilung an meinen Freunden* (*Gesammelte Schriften*, t. IV, pp. 368 et suivantes).

son immense espoir. Issue de notre souffrance, notre foi se crée en quelque sorte son objet, ou plutôt se le manifeste à elle-même, le voit en pleine vie, déjà quittant l'Inaccessible pour descendre vers elle : « *In lichter Waffen Scheine, ein Ritter kam zu mir !* » A ce moment, elle ne craint plus le monde hostile, elle l'oublie ou le nie : le cri de son invocation était si fort qu'il a dépassé les horizons terrestres, franchi l'abîme qui sépare notre humanité du Montsalvat surnaturel que proclamera plus tard le Chevalier au Cygne, « le Pays lointain, inapprochable à vos pas — *Das ferne Land, unnahbar euren Schritten...* »

Or, le Salut, rendu possible, nécessaire, par l'amour et par la foi, impose une condition à l'âme humaine; l'Idéal de lumière, révélé à cette âme qui le désira si éperdûment, et qui ne pouvait être libérée que par lui, exige d'elle une promesse, le don d'elle-même, absolu, sans réserve ni reprise. L'âme délivrée par sa croyance n'a point à poser de questions : « Crois — et sois heureuse ! » C'est le devoir, et c'est le bonheur. Cette règle, Elsa l'acceptait d'avance en demandant le miracle, par le seul fait de sa prière, et Wagner a marqué ce point en ébauchant, dans le dernier appel à Dieu de la vierge sans défense, l'un des motifs de l'interdiction formulée plus tard par Lohengrin.

Et lorsque Lohengrin a révélé sa nature, lorsqu'il s'éloigne, pardonnant à Elsa, l'aimant encore, mais triste, immortellement, de renoncer à elle et de n'avoir pu la rendre heureuse, ne fût-ce qu'un peu de temps (« une année », dit le texte), nous avons la sensation profonde de l'Irréparable. Elsa est reine, justifiée, sans ennemis; son frère lui est rendu, la paix durable va bénir ses états; mais son amour a perdu son objet ; sans retour, la vision de sa foi s'est éteinte. Lohengrin est parti pour le saint royaume, pour le Gral de vérité, l'absolu lumineux que les hommes ne peuvent atteindre. Le malheur d'Elsa est plus grand qu'aux heures de sa première détresse. Tout espoir serait désormais sans but ; elle se voit seule; elle

meurt, — que ce soit au sens figuré ou au sens réel du mot. Ainsi de nous-mêmes, trop souvent. Le divin mariage de la Foi et de la Vie, de la Vérité supérieure et de notre Humanité fragile, n'a duré qu'un instant, instant si doux et si sublime que rien ne peut consoler l'âme veuve, lorsqu'elle comprend, — trop tard, — qu'il ne reviendra plus.

CHAPITRE II

LE HOLLANDAIS — LOHENGRIN

Dès que vous le reconnaissez, il doit s'éloigner de vous.
(*Lohengrin,* acte III, scène III.)

Le caractère dominant de cette œuvre étrange de Wagner qui a nom *le Hollandais Errant* est, comme nous l'avons vu à propos de Senta, sa violente simplicité. Le poète ne se met pas en peine de justifier longuement l'anormale situation psychologique qui à elle seule constitue tout le drame ; il l'impose par la force unique d'une affirmation absolue. De même que l'innocente fille de Daland compatit, aime, se dévoue, en une sorte de rêve exalté qui d'avance rend toute discussion inutile, de même le Hollandais nous apparaît en l'excès de son tourment, sans explications aucunes sur la cause possible de la malédiction qui l'accable. Au deuxième acte, dans la ballade qu'elle chante, Senta nous révèle la faute commise par le Maudit, du moins telle que la tradition légendaire la rapporte ; mais cette explication de la destinée du Hollandais n'est pas une sérieuse réponse aux questions que notre esprit a pu se poser, car le châtiment serait hors de proportion avec le crime. Un seul fait nous intéresse, et c'est aussi le seul qui parle au cœur de Senta : l'Inconnu est malheureux, il souffre au delà de toute mesure ; une fatalité pèse sur lui, implacablement ; il n'a d'espoir qu'en la pitié d'amour, l'indéfectible fidélité d'une femme, et cet espoir, depuis des siècles, a sans cesse été trahi.

C'est le propre des drames wagnériens de conserver toujours, — quelles que soient la part des éléments surnaturels et les facilités que procure à l'artiste le merveilleux de la légende et du mythe, — une continuelle logique de signification humaine. La raison morale de la malédiction qui poursuit le Hollandais, c'est l'orgueil, le violent et indomptable orgueil, source de maux sans nombre. L'homme, entraîné par l'orgueil, l'ambition, ou la haine dans un abîme de douleur, n'en peut être tiré que par l'efficace rachat de l'amour. Si l'on veut élargir le symbole, il est facile d'interpréter la vie errante du capitaine maudit sur les mers, au milieu des tempêtes, ses vaines tentatives pour obtenir le salut; et le mot de rédemption — *Erlösung* —, qui revient dans la ballade avec une si pénétrante insistance, prend aisément un sens très général.

Le personnage du Hollandais était plus périlleux encore à mettre en scène que celui de Senta. Wagner a triomphé des difficultés, cette fois aussi, en les abordant de front avec une énergie extraordinaire. Nul discours, nulle allusion ne prépare, dans la première scène du premier acte, la venue du Hollandais ; mais, dès que le pilote de Daland a cédé au sommeil, le Vaisseau-Fantôme sort de l'orage, entre dans la baie, ses voiles rouges déployées, tandis que sonne à l'orchestre une lugubre fanfare, comme mugie en quelque trompe infernale par les voix sinistres de la mer. Et aussitôt, le funèbre capitaine descend à terre, laisse sa douleur s'exhaler en un vaste monologue, où l'art de Wagner, bien qu'assujetti encore aux anciennes formes vocales, élargit ces formes, les contraint aux expressions successives les plus puissamment caractérisées. Le poète-musicien a senti la nécessité d'imposer absolument au spectateur, par l'intensité de la souffrance morale qui s'y manifeste, l'étrange figure du Hollandais maudit, et de faire cette figure aussi vivante que possible, sans rien qui rappelât le personnage ordinaire d'opéra. Il s'est préoccupé de la mimique du Hollandais en cette

scène capitale, d'où dépend l'acceptation de l'œuvre entière par notre esprit, au moins autant que de la riche et harmonieuse plastique qu'il ordonna si intelligemment, parfois si minutieusement, en ses grands drames ultérieurs. Cette mimique, il la prévoit en ses détails précis, suivant tous les aspects de la musique, et, au début de la scène, note par note, indiquant le pas, les inclinations de tête, la direction du regard, le mouvement ou l'immobilité des bras. Les premières phrases, observe-t-il, doivent êtres dites « sans la moindre passion, avec la lassitude d'un homme accablé par l'excès de la fatigue ». Au passage : « *Engel Gottes*, » l'un de ceux où les interprètes se trompent le plus complètement sur les caractères que doivent avoir leur chant, leur diction et leur geste, il demande « la plus effrayante expression ». Enfin, dit-il, il faut que le héros de ce drame apparaisse comme « un ange tombé », qui n'ose plus croire à sa rédemption, et qui souhaite l'éternel anéantissement : « *Ewige Vernichtung, nimm mich auf !* (1) »

Il y a trois moments principaux, très dramatiques, en ce rôle du Hollandais : la scène qui vient d'être brièvement expliquée, — d'après les remarques de Wagner, — la confrontation, pour ainsi parler, avec Senta, au deuxième acte, et la révélation par le capitaine maudit de son nom et de sa destinée. En la scène du deuxième acte, nous avons l'exemple du plus grand effet obtenu par les moyens les plus simples ; le silence des voix, l'immobilité absolue de l'attitude, la fixité des regards, la musique décroissant au point de vue du mouvement et de la sonorité, mais réduite à des éléments supérieurement expressifs, les deux motifs de condamnation et de salut qui résument toute l'œuvre. Le Hollandais se trouve en présence de celle qu'il cherche vainement depuis des siècles de souffrances ; Senta est en présence de celui que son âme accompagnait sur les mers maudites,

(1) *Bemerkungen zur Aufführung der Oper : « Der Fliegende Holländer »* (*Gesammelte Schriften*, tome V, pp. 208-211).

qu'elle a deviné, qu'elle a attendu, en un rêve qui embrasse, lui aussi, l'infini de l'espace et du temps. En la scène du troisième acte, lorsque Erik essaye de retenir Senta, l'angoisse touche à son paroxysme. C'est l'instant du choix suprême : le sinistre navire aux voiles rouges appareille pour le départ sans espérance. « Interroge les mers, crie l'Etranger à la jeune fille; demande aux navigateurs quel est ce vaisseau que je commande! On me nomme le Hollandais Maudit! » Et rapidement il s'éloigne, il s'élance sur le pont de son navire, ne croyant plus à la fidélité de Senta, qu'il aima pourtant, et qu'il ne veut point jeter à l'enfer: elle est libre encore, elle n'a rien juré devant Dieu... Mais Senta prononce la parole décisive de l'amour rédempteur, — l'amour que nulle révélation n'ébranle, parce que d'avance il a tout deviné : « Je te connais, je savais ton destin... rends grâces à ton ange sauveur: je suis à toi jusque dans la mort! »



Le personnage de Lohengrin dramatise tout d'abord une idée générale très vraie et très profonde. L'élu d'une haute pensée ou d'une sainte fonction, séparé du monde, élevé au-dessus du monde, éprouve souvent un grand désir de cette vie qui n'est plus sienne, de ces émotions tout humaines qu'il a cessé de ressentir, de ces tendresses où les plus déshérités trouvent leur joie. Il veut aimer, il consent à souffrir, il va jusqu'à souhaiter la délicieuse souffrance des passions. Il songe à quitter les pures régions où il plane, où la contemplation désintéressée de l'Absolu l'a revêtu d'une force quasi-divine. Un jour, il redescend vers des sphères moins célestes, il revient à la terre, pour y vivre l'existence des hommes, en y cachant sa prédestination et sa gloire.

Or, quoi qu'il fasse, il n'est point semblable aux autres. L'amour qui l'anime n'est plus fait pour la fragilité des hommes ; il ne le peut communiquer à l'âme de son

choix, il ne peut obtenir cette confiance sans bornes, ce retour égal qu'il est venu chercher, et que douloureusement il implore. Il n'a pu prévoir les abîmes de faiblesse où tombe cette humanité vers qui le ramena son désir. Ce n'est pas la pure tendresse qu'il recueille, c'est l'adoration, peut-être la crainte, et bientôt, hélas! le doute. Prêtre de l'Idéal, il voit l'inutilité de son effort, l'impossibilité de réaliser pratiquement le bonheur des cœurs aimés et son propre bonheur à lui. Triste, il s'en va, il remonte vers les sécurités sublimes, vers l'éternelle contemplation de l'absolu.

Tel Lohengrin se montre à nous. Pour secourir Elsa, il ne demande qu'une récompense : l'amour, avec son abandon le plus complet. Il désire, semble-t-il, oublier quelque temps son origine et son titre ; il acceptera, lui, le héros céleste, le pur soldat du Gral, d'être l'époux d'Elsa, le protecteur du Brabant. Il pose une condition unique : « Jamais, dit-il à Elsa, jamais tu ne m'interrogeras sur ma nature, sur mon nom. » Et lorsqu'il sent son rêve menacé, lorsque cette réalité vivante qu'il voulut posséder en se donnant lui-même l'étreint d'angoisses inapaisables, comme il supplie, comme il fait appel à l'amour, seule réponse, seule délivrance ! « *An meine Brust, du süsse, reine* — viens dans mes bras, ô ma douce bien-aimée !... »

Lohengrin est un personnage symbolique, au sens presque religieux du mot, si l'on réfléchit que Wagner, en son drame, l'a fait capable de miracle, dépositaire d'un pouvoir que nul homme ne saurait braver. Il vient justifier Elsa, la sauver, et les paroles ferventes de la jeune princesse glorifient sa mission surnaturelle (1). Ce reflet d'omnipotence qui auréole son front, cette gloire lumineuse d'archange, voilée seulement lorsqu'il accepte de n'être qu'un homme, tout cela fait du Chevalier sans

(1) Mein Retter, mein Heiland!
(*Lohengrin*, acte I, scène III.)

égal un symbole, une image atténuée de la Divinité. Ainsi l'Etre supérieur éprouve, si l'on peut dire, le désir de racheter la créature, de s'abaisser jusqu'à elle, de s'unir à elle, de vivre avec elle, pourvu qu'elle *croie*, qu'elle s'abandonne à lui. Le symbole de cette foi, de cette soumission, c'est la promesse que fait Elsa de ne pas interroger Lohengrin, de ne pas l'offenser d'un doute, de ne jamais le mettre dans la nécessité de démontrer sa grandeur, sa noblesse, sa puissance, son titre surnaturel, par d'autres preuves que les bienfaits répandus, le salut gratuitement accompli.

Et, dans un sens très général aussi, Lohengrin, c'est la personnification visible de l'Idéal, — c'est l'Idéal lui-même se manifestant, cherchant à s'incorporer à la Réalité, l'absolu voulant s'unir au relatif. Or, l'Idéal désiré, appelé par notre âme dans le monde réel, que représente ici l'ensemble des personnages dramatiques, ne peut durablement s'unir à ce monde. Du jour où il n'est plus invoqué par la prière, défendu par la foi, accepté et possédé par l'amour, son mariage avec la Réalité est rompu. Il ne saurait désormais vivre sur terre; il se retire de cette vie, rappelé par l'infini et l'éternité, — par le Gral. Il doit partir, dès qu'on prétend le connaître, dès qu'on le discute, et qu'on se refuse à son mystère sacré. Il part donc, et, en réponse à la question qui profane irréparablement le charme de sa présence, il dévoile, avec sa divinité radieuse, l'inaccessibilité de son essence, l'incommunicabilité de sa gloire: « *In fernem Land, unnahbar euren Schritten — liegt eine Burg, die Monsalvat genannt!* »

Ces interprétations du personnage de Lohengrin ne sont nullement artificielles; elles résultent directement de l'œuvre, et sont légitimées par les circonstances où Wagner composa son œuvre, ainsi que par les commentaires que lui-même a écrits sur le rôle du Chevalier au Cygne. Dans les pagesé mues d'*Une Communication à mes*

amis (1), où il explique comment, après Elisabeth, idéal de pureté vers lequel tendait l'aspiration douloureuse de Tannhäuser, il conçut Elsa, vers laquelle Lohengrin veut redescendre, il établit une analogie entre le désir de Lohengrin pour l'amour humain, pour Elsa, et le désir angoissé du Hollandais Maudit, appelant la femme qui le doit racheter par la fidélité de l'amour. S'identifiant avec ses héros, — ses héros n'étaient-ils point d'ailleurs de vivantes personnifications de ses propres états d'âme? — il déclare qu'un désir naquit en lui « d'échapper à l'éblouissant éclat de la pureté absolue »; lui aussi, il apercevait « la femme à laquelle aspirait le Hollandais, errant au gouffre d'un océan de souffrances »; et il ajoute: « lorsque j'entrepris la composition de *Lohengrin*, j'étais devenu conscient de ma solitude... Lohengrin cherchait la femme qui *crût* en lui, qui ne lui demandât pas qui il était, ni d'où il venait, mais qui l'aimât comme il était, et parce qu'il était tel qu'il lui paraissait. Il cherchait la femme près de laquelle il n'eût pas besoin de s'expliquer, ni de se justifier, mais qui l'*aimât* sans condition. Pour cela, il fallait qu'il cachât la supériorité de sa nature, ou,, pour parler plus exactement, la supériorité à laquelle elle était parvenue; car là était pour lui la seule garantie qu'il n'était pas un objet de surprise et d'admiration, un être auquel on rend hommage et qu'on adore parce qu'on ne le comprend pas, mais qu'il avait obtenu la seule chose qui pût le délivrer de son isolement: qu'il était aimé et compris par amour. Avec son sens supérieur, sa conscience clairvoyante et son savoir, il ne voulait être rien autre chose qu'un homme, pleinement, complètement... Ainsi, il désirait la femme. Quand, au-dessous de lui, au milieu de l'humanité, il entend le cri de détresse de cette femme, il descend donc de sa solitude délicieuse, mais déserte. Malheureusement la supériorité qu'il a acquise l'a marqué d'un trait ineffaçable:

(1) *Eine Mittheilung an meinen Freunden* (*Gesammelte Schriften*, tome IV, pp. 360 et suivantes).

il ne peut point ne pas paraître merveilleux. L'étonnement de la multitude, le venin de l'envie jettent leurs ombres jusque dans le cœur de la femme aimante; le doute et la jalousie lui prouvent qu'il ne peut pas être *compris*, mais seulement adoré; alors il avoue sa divinité, et retourne anéanti dans sa solitude (1). »

***

De nombreux points de vue seraient à marquer en ce rôle de Lohengrin, qui tous montreraient clairement la beauté de la conception poétique et la compréhension morale de Wagner. Par exemple, n'y a-t-il point une idée de vrai poète en cette puissance que Wagner donne à Lohengrin ? Le Chevalier du Gral peut traverser miraculeusement les espaces, vaincre Frédéric, sauver Elsa, confondre par sa prière les maléfices d'Ortrude et délivrer le jeune Gottfried, captif de funestes enchantements; mais tout son pouvoir échoue devant le doute, devant l'intangible liberté de l'âme, qui demeure maîtresse de se refuser, de posséder le bonheur ou de le perdre : Lohengrin ne peut retenir la question fatale sur les lèvres d'Elsa.

Un rapprochement s'impose, fécond en similitudes et en oppositions, entre Lohengrin et le Hollandais, comme entre Senta et Elsa. Le Maudit et l'Elu viennent tous deux de l'infini,— infini de paix ou de souffrance ; — ils apparaissent, en une sorte de prodige, appelés, exigés, l'un par la charité et la foi, l'autre par la foi et l'espérance. Tous deux s'éloignent lorsqu'ils ont dit leur nom, car il n'y a pas d'union possible entre l'absolu de

(1) On lira utilement, sur cette question et les questions connexes, les commentaires de M. Georges Noufflard, en son livre, *Richard Wagner d'après lui-même*. Paris, Fischbacher, 1885, in-16. Il est intéressant d'observer que le symbolisme relatif à Lohengrin peut être étendu à l'œuvre d'art elle-même, et spécialement à l'œuvre musicale, qu'il faut sentir, sur toutes choses, et en laquelle l'auteur et les auditeurs doivent croire s'ils veulent en goûter le charme vivant.

la gloire ou de la douleur, et les conceptions toutes relatives de l'ordinaire existence ; mais la pitié de Senta lui fait oublier cette existence ; nier le monde, — figuré sous sa forme la plus noble par Erik, et sous son aspect le plus bas par Daland, — tandis que la foi d'Elsa défaille et que son espérance n'a plus de raison d'être, puisque le bonheur était présent et que sa perte seule est désormais possible. L'âme humaine est plus capable de s'abaisser amoureusement vers le malheur que de s'élever sans hésitation vers une félicité pure, incompréhensible, trop céleste. Le Hollandais est sauvé par la mort de Senta, unie à lui dans le pardon divin ; Lohengrin n'a pu sauver Elsa d'elle-même, du doute et du tourment moral ; son union avec elle est brisée sans retour, et, seul, il part, indiciblement triste, pour le monde de lumière qu'il ne doit plus quitter.

Mais les interprétations symboliques ne doivent pas faire oublier la directe vérité humaine dont Wagner a imprégné les personnages de son drame, même ce Chevalier merveilleux qui semble étranger à notre nature ; ou plutôt le symbole n'est qu'une expression très élevée, très générale de cette vérité. Il la continue, la prolonge, en dégage la signification. Lohengrin, quoi qu'en aient dit de savants commentateurs, doit être humain, véritablement, à partir de l'instant où Elsa jure de se donner à lui, de croire en lui, de ne jamais l'interroger (1). L'abîme qui le sépare des hommes lui semble comblé par cet abandon d'amour, et lui aussi il aime sans réserve, sans arrière-pensée. Avec quelle intensité d'expression sa tendresse ne se révèle-t-elle pas, au deuxième acte, quand, pour la seconde fois, il remet son sort entre les mains

(1) Parmi tous les interprètes du personnage de Lohengrin, M. Van Dyck est jusqu'à présent celui qui a su le mieux marquer cette succession de l'aspect humain, passionné, à l'aspect séraphique, purement surnaturel, qui frappe tout d'abord les assistants de ravissement et de stupeur. C'est d'ailleurs lui aussi, qui, le premier, a osé se conformer aux indications de Wagner, et nous rendre le Lohengrin jeune, imberbe, que le maître avait rêvé.

d'Elsa, et, pour la seconde fois, obtient l'absolue promesse de la jeune fille! Il faudrait analyser en tous ses détails dramatiques l'immense crescendo passionnel de la scène dans la chambre nuptiale, depuis les doux aveux, l'illusion du bonheur tout proche (1), jusqu'aux éloquentes supplications d'amour, et enfin à la tragique angoisse de la catastrophe inévitable. La sainteté radieuse du Gral ne ressaisit Lohengrin que lorsqu'il proclame son origine et son nom. Alors les harmonies éthérées du prélude reparaissent : le motif qui dit l'adorable Relique, et ce monde céleste, dont elle est la splendeur et la vie, plane aux hauteurs les plus aériennes de l'instrumentation; puis les sonorités grandissent, des timbres plus vibrants fulgurent, et c'est comme une révélation de l'éblouissante Merveille ; Lohengrin, transfiguré d'extase, paraît affranchi de tout ce qui l'entoure; ses yeux ne voient plus les réalités présentes; il parle, il énonce le Mystère, il chante la Vérité radieuse; sa nature, sa destinée se manifestent dans un épanouissement de gloire, — immortellement étrangères à l'univers de douleur où nous vivons. Puis, l'éclat tombé, la vision disparue, lorsque la détresse d'Elsa, et la sienne l'étreignent une fois encore, on sent que des larmes voilent son regard, que son cœur se gonfle d'une ineffable souffrance. C'est l'adieu suprême à Elsa. Le Gral a repris son chevalier. L'armure blanche rayonne au lointain du fleuve, de moins en moins distincte... Et cette impression dernière que laisse en nous le drame en est la moralité artistique: malgré son charme son exquise séduction extérieure, — et par cette séduction même, — *Lohengrin*, écrit en des heures de mélancolie, d'inquiétude et de doute (2), est l'œuvre la plus triste que Wagner ait composée.

(1) Wir sind allein — zum ersten Mal allein!...
(*Lohengrin*, acte III, scène II.)

(2) Cf. H.-S. Chamberlain, *Notes sur Lohengrin* (*Revue Wagnérienne*, 1re année, n° XII, janvier 1886).

CHAPITRE III

TANNHAUSER

Vers elle! vers elle!
(*Tannhäuser*, acte I, scène IV.)

Il n'est pas besoin d'un examen bien minutieux pour saisir des ressemblances certaines entre le mythe du chevalier Tannhäuser et celui du docteur Faust. Ces ressemblances s'accentuent si l'on compare le poème de Gœthe et le drame de Wagner.

Faust, désabusé de la science, ne peut cependant s'en tenir à la volupté. La fortune, le pouvoir ne lui suffisent pas. Son désir de l'action réclame toujours des objets nouveaux, et c'est pour cela qu'il demeure capable de salut. Dans le prologue, lorsque le Seigneur livre Faust à la malice de Méphistophélès, c'est avec la certitude que les satisfactions proposées par le monde, les jouissances menteuses offertes par « l'Esprit qui nie » ne pourront éteindre en cette âme le feu de l'activité sainte, la volonté d'œuvres meilleures, l'aspiration, — fût-elle inconsciente, — vers une fin plus haute (1).

Tannhäuser, sur ce point, présente de grandes analogies avec Faust. Lui non plus ne se peut contenter de ce que lui promet la vie. Mais, tandis que Faust est un

(1) Méphistophélès reconnaît lui-même cette nature morale de Faust : « Il y a en lui un ferment qui le pousse dans l'espace... ; il demande au ciel ses plus belles étoiles, à la terre ses suprêmes voluptés, et rien de prochain, rien de lointain, n'apaise son cœur profondément troublé. » (*Faust*, Prologue dans le Ciel.)

savant que le vide des formules, le néant des systèmes, et son universel scepticisme ont décidé au suicide, Tannhäuser est un chevalier, un poète, honoré d'une double gloire, à qui tous les bonheurs sont faciles. Méphistophélès offre à Faust l'amour d'une pauvre jeune fille, simple, ignorante de toutes choses, aisément éblouie en l'innocence de son cœur; Tannhäuser, méprisant le monde qui l'entoure, va de lui-même à la montagne dont les hommes s'éloignent avec effroi: c'est Vénus qu'il subjugue par la fierté de son chant, c'est Vénus qu'il aime, de qui il est aimé, qu'il possède, en l'absolu de la beauté visible et du plaisir. Pour lui revivent toutes les félicités païennes, tout ce que l'antique Olympe contenait de grâces et de délices. Lui, mortel, il a connu la volupté des dieux (1).

Faust, considérant sa propre nature, peut s'écrier: « Je vais en chancelant du désir à la jouissance, et, dans la jouissance, je languis encore vers le désir (2). » Ces paroles s'appliquent aussi à Tannhäuser, pourvu qu'on en retranche le mot « chanceler », qui comporte une idée d'hésitation et de trouble. Faust dit encore: « Ce qui est donné en partage à l'humanité tout entière, je veux le savourer au plus intime de mon être (3). » Tannhäuser a été plus loin dans son rêve altier et sa fière convoitise, puisque son désir a évoqué, a conquis un univers de voluptés divines, que nul autre avant lui n'affronta.

L'excès de joies sensuelles que seul il a su obtenir et goûter ne suffit plus à l'âme inquiète de Tannhäuser. Sa nature exige autre chose, elle réclame le changement, le

(1) Nach Freude, ach! nach herrlichem Geniessen,
Verlangt'mein Herz, es dürstete mein Sinn:
Da, was nur Göttern einstens du erwiesen,
Gab deine Gunst mir sterblichem dahin!
(*Tannhäuser*, acte I, scène II, 1re strophe de l'hymne à Vénus.)

(2) So tauml'ich von Begierde zu Genuss,
Und im Genuss verschmacht'ich nach Begierde;
(*Faust*, 1re partie, Forêts et cavernes, scène XIII.)

(3) Und was der ganzen Menschheit zugetheilt ist,
Will ich in meinem Innern selbst geniessen.
(*Faust*, 1re partie, Cabinet d'étude, 3e fois scène IV.)

bonheur inconnu ou le bonheur oublié : « *Ich bin dem Wechsel unterthan!* » Et il se révèle plus précis dans sa fièvre, plus sûr de lui, plus énergique que le Faust de Gœthe. Le carillon de Pâques, l'alleluia des fidèles et des anges, avaient fait tomber la coupe fatale des mains tremblantes de Faust; ici, c'est un son lontain, un écho, un souvenir de cloche, à peine perceptible dans les harmonies pâmées où meurt l'ivresse du Venusberg, qui éveille à jamais Tannhäuser. L'âme du chevalier gravite entre deux pôles: elle quitte le premier pour le second avec une instantanéité foudroyante. Cet orgueilleux pleure les champs et les bois, les douces étoiles, le sourire du jour, « le chant aimé de nos petits oiseaux ». Ce voluptueux crie vers la souffrance: « *Aus Freuden sehn' ich mich nach Schmerzen!* (1) »

C'est aussi la liberté, l'action qu'il redemande, l'âpre liberté, l'action pleine d'effort et de douleur. « Il faut, dit-il à Vénus, il faut que j'aille vers le monde de la terre; près de toi, je ne puis être qu'un esclave. Je désire la liberté, j'ai soif d'elle! Je veux me dresser pour la lutte, quand bien même il, s'agirait de ma mort et de ma destruction! » Tannhäuser est un héros, un héros du désir, qui voudrait être un héros de l'action. Jadis, il ne trouvait pas l'existence à sa mesure ; devant cet homme, qui résume tous les hommes et qui est plus grand qu'eux, la Déesse de la beauté a frissonné de désir elle aussi... le Venusberg s'est ouvert avec joie: « *Nur Helden öffnet sich mein Reich!* » Mais Tannhäuser, à présent, aspire à la simple nature : il veut souffrir, aimer avec larmes, agir dans le péril et le combat (2). L'idée de la pénitence grandit en son âme, étroitement unie à l'idée de la délivrance même : « La mort, la tombe sont dans mon

(1) Il peut être intéressant de rapprocher de ce passage le vers de Byron dépeignant le caractère de Childe-Harold :

With pleasure drugg'd he almost long'd for woe.

(2) Mein Sehnen drängt zum Kampfe...
Mich drängt es hin zum Tod!
(*Tannhäuser*, acte I, scène II.)

cœur ! C'est en l'expiation que je trouverai le repos (1). »

Mais, comme Faust, Tannhäuser représente l'Homme ; il ne trouvera le repos que dans la mort (2). La volupté des sens ne le lui a pas donné... Plus loin, plus loin, vers une satisfaction toujours reculée ! Il semble que Wagner, comprenant la parenté des mythes en apparence les plus divers, ait voulu montrer, en son interprétation de la légende de Tannhäuser, un ressouvenir du Juif-Errant traditionnel, et, par répercussion, de ce Hollandais Maudit qui lui avait déjà inspiré un drame. « J'ai voyagé, répond Tannhäuser au landgraf, en un lointain pays, où je n'ai trouvé ni paix ni repos ; ne me questionnez pas... laissez-moi continuer ma route (3) ! » Et cet Errant du Désir, cet homme que rien ne peut contenter dans le monde et la vie, ajoute encore de significatives paroles : « Nul arrêt n'est fait pour moi ; je ne puis me reposer jamais ; mon chemin exige que je marche toujours, et jamais je ne dois regarder en arrière (4) ! »

Tel est Tannhäuser, tout de désir impétueux. Il ne raisonne point, il sent ; il ne s'analyse pas lui-même, il ne philosophe pas, comme ce Faust auquel il ressemble à plusieurs égards, mais il se livre tout à ses impulsions, qu'elles viennent des sens, qu'elles partent du cœur. Qu'importe s'il paraît, à certains moments, se contredire ! Ou plutôt cette contradiction ne prouve-t-elle pas la sincérité de cette âme fougueuse, sincérité qui la laisse digne de pitié en ses pires erreurs ? Quelle que soit la route

(1) Den Tod, das Grab im Herzen,
Durch Busse find'ich Ruh'.
(*Tannhäuser*, acte I, scène II.)

(2) Nur rastlos bethätigt sich der Mann.
(*Faust*, 1re partie, scène IV.)

(3) Ich wanderte in weiter, weiter Ferne,
Da wo ich nimmer Rast noch Ruhe fand.
Fragt nicht! Zum Kampf mit Euch nicht kam ich her...
Seid mir versöhnt — und lasst mich weiter ziehn!
(*Tannhäuser*, acte I, scène IV.)

(4) Lasst mich! mir frommet kein Verweilen,
Und nimmer kann ich rastend stehn;
Mein Weg heisst mich nur vorwärts eilen,
Denn rückwärts darf ich niemals sehn!
(Id., acte I, scène IV.)

qu'il choisisse, Tannhäuser y marche sans hésiter; il va devant lui, selon ses propres paroles, sans jamais regarder en arrière.

Aussi justement que Faust, et avec plus d'intensité encore, Tannhäuser pourrait dire, au dernier jour de l'existence : « Je n'ai fait que désirer et accomplir, et de nouveau désirer, et ainsi, avec force, j'ai traversé ma vie comme en un tourbillon (1). » Mais Faust, après le cycle parcouru, après surtout la contemplation de la beauté antique dans Hélène, tend vers une sorte d'intrépide sérénité, de philosophie agissante, bornant son idéal à la noblesse et à l'énergie humaines, échappant de plus en plus, au moins en apparence, à l'atmosphère chrétienne qui animait la première partie du drame, et qui ne reparaîtra que dans l'épilogue (2). Au contraire, Tannhäuser est rejeté toujours plus violemment d'un extrême à l'autre, de la sensualité sans frein à la « contrition frénétique », suivant l'expression même de Wagner, et la question chrétienne, la question du Salut se pose, plus urgente, plus terrible, à mesure que le drame approche du dénouement.



Tannhäuser, humainement parlant, a le droit d'être orgueilleux. Il se sait plus grand que ses rivaux; mais tous

(1) Ich habe nur begehrt und nur vollbracht,
Und abermals gewünscht, und so mit Macht
Mein Leben durchgestürmst...
(*Faust*, 2e partie, acte V, scène v.)

(2) Dans la scène précédemment citée (scène de Faust et du Souci), Faust souhaite de n'être qu'un homme, dans sa complète dignité d'homme, en face de la nature : « *Stünd'ich, Natur, vor dir ein Mann allein !* » Il importe de noter ici une différence profonde, introduite par le génie créateur de Wagner : la révélation de la Beauté, — la vue d'Helène, l'amour d'Hélène, — est pour Faust la plus sublime de ses visions, Hélène lui échappe, lui laissant un souvenir de lumière; Tannhäuser, lui, a goûté pareillement la Beauté, mais c'est lui qui échappe à Vénus, car ce bonheur même n'a pu le satisfaire, et sa nature réclame une supérieure harmonie.

ne sont pas capables de le comprendre : quelques-uns, tel Biterolf, haïssent la supériorité de cette nature vibrante. Aussi la fierté de Tannhäuser, son vif sentiment de l'honneur s'exaltent à chaque joûte poétique, tant par la victoire légitime que par la défaite imméritée. Les autres minnesinger, même les meilleurs, sont inaptes à traduire par leurs chants le frisson de la vie ; lui, en ses improvisations audacieuses, — « *in kühnem Sange* », — fait parler la passion indomptée. Wolfram, le grave poète des pieuses amours, a pu choisir pour couleur symbolique le bleu fidèle et pur ; Tannhäuser revêt le manteau rouge, la pourpre de l'amour qui incendie les cœurs. Cette flamme de sentiment, cette bravoure lyrique, cette hardiesse d'expressions et d'idées ont frappé tous les minnesinger; elles ont séduit Vénus, la déesse de volupté, elles ont touché l'âme virginale d'Elisabeth. Vénus fait allusion à ce « chant de délices — *Wonnesang* ». L'épithète « *kühn* » revient trois fois dans les paroles de Wolfram à son ami, au premier acte, et le même Wolfram caractérise bien le poète en Tannhäuser lorsqu'il vante ce chant qu'aimait Elisabeth, cette strophe puissante, « pleine de félicité et de souffrance, » qui semble exercer « un charme surnaturel (1) ». La princesse Elisabeth, au deuxième acte, commente sans le savoir les paroles de Wolfram : « Quelle vie étrangement nouvelle votre chant a éveillée dans mon sein ! Tantôt il me faisait frémir comme fait une douleur, tantôt il m'envahissait toute comme une joie éclatante. Ce furent des sensations que je n'avais jamais ressenties, un désir que je n'avais jamais connu... » A ces mots, Tannhäuser, — incliné jusque-là dans la reconnaissance émue, assombrie de

(1) War's Zauber, war es reine Macht,
Durch die solch Wunder du vollbracht,
An deinem Sang voll Wonn' und Leid
Gebannt die tugendreichste Maid ?
(*Tannhäuser*, acte I, scène IV.)

Au 2me acte, le landgraf, dans le discours avant la joûte, désigne Tannhäuser par les mêmes mots qu'employait Wolfram à l'acte précédent « le hardi chanteur — *Der kühne Sänger* ».

remords, qui convient au coupable d'une faute inavouée, — se redresse soudain, en son noble et imprudent orgueil de poète. Il proclame la réalité vivante de son lyrisme, la passion, l'Amour que seul il sut chanter; et la musique se déchaîne, brillante, enthousiaste, magnifiant encore le cri joyeux du minnesinger : « Au dieu de l'amour dis ta louange! c'est lui qui a fait vibrer ma harpe, — c'est lui qui t'a parlé dans mes strophes, — c'est lui qui m'a conduit vers toi ! »

Le mot d'orgueil — « *Hochmuth* » — est plusieurs fois répété à propos de Tannhäuser, mais les faits scéniques sont plus éloquents encore que les mots : le caractère de Tannhäuser achève de se développer dans la grande scène du concours.

Au premier acte, nous avions vu, en son extinction même, la sensualité de Tannhäuser, objectivée dans l'orgie du Venusberg, et cédant à l'écho de la foi, au désir de la liberté, de la souffrance, de l'action. Aussitôt après, le héros nous est montré, écrasé de fervente douleur, prosterné devant le miracle de la Grâce. Reprenant le cantique des pèlerins, il gémissait son repentir : « Lourd est le poids de mes péchés... je renonce au repos, je choisis la peine et les épreuves! » La face contre terre, il demeurait brisé, en larmes, comme anéanti par la douceur du printemps (1). Pour ce cœur tout de passion, la passion est l'âme de l'univers : avant que le nom d'Elisabeth soit prononcé, il semble que Tannhäuser n'ait pas repris l'entière vision des choses. Mais Wolfram lui parle : Elisabeth vit, elle l'attend, elle l'aime : « Maintenant je reconnais le monde, le monde si beau que je quittai jadis ! Les cieux laissent tomber leur regard sur moi, les plaines étincellent en la richesse de leur parure; avec ses mille chansons aimées, le printemps est entré joyeusement dans mon cœur! » Il nous faut voir encore,

(1) Cf. *Faust* (1re partie) :
Die Thräne quillt, die Erde hat mich wieder.

dans la scène du concours, l'orgueil, le téméraire enthousiasme du chevalier-poète. A Vénus il jura la fidélité de ses chants; il jura de dire la gloire de la déesse, et les délices de cet empire qu'il s'était résolu à quitter; à son insu, sa promesse le reprend, l'infernale séduction s'insinue en son cœur. Pendant que Wolfram chante, il demeure immobile, penché en avant, le cou tendu, l'œil fixé sur une vision que nul autre dans la salle ne saurait contempler. Il a oublié Elisabeth, il ne la voit plus; les thèmes du Venusberg, successivement, l'ensorcellent de leur magie voluptueuse, lui montrent Vénus elle-même — « *Die Göttin der Liebe* » — dans toute la fascination de sa beauté (2). Et quand il répond à Wolfram, quelle ironie en ses premières paroles! avec quelle orgueilleuse sensualité il parle de son éternel désir! Le défi du rude Biterolf le fait bondir comme un tigre: « Ah! fanfaron insensé! c'est toi, loup furieux, qui t'avises de chanter l'amour? Mais les plaisirs que tu as connus, vraiment! ils ne valent point un coup d'épée (2)! » Le silence irrité qui a suivi son chant, les applaudissements donnés à ses rivaux, tout surexcite son indomptable fierté, la rage lyrique de son génie. Lorsque Wolfram achève l'hymne du pur amour, il entonne, lui, dans un délire d'orgueil, l'hymne à Vénus, la strophe chevaleresque, ici tragiquement effrénée, par laquelle il se déclara jadis chanteur et champion de la déesse. Cet éloge des démoniaques jouissances, ce vœu fait à la reine du Péché, il le crie superbement, il en soufflette avec

(1) Toutes les remarques sur *Tannhäuser* et les autres personnages du drame se rapportent, sauf indication contraire, à la version définitive (Paris, 1861 — Bayreuth, 1891-1892).

(2) Ha! thör'ger Prahler Biterolf,
Singst du von Liebe, grimmer Wolf?
Gewisslich hast du nicht gemeint
Was mir geniessenswerth erscheint.
Was hast du Aermster wohl genossen?
Dein Leben war nicht lieberreich,
Und was von Freude dir entsprossen,
Das galt wohl wahrlich keinen Streich!
(*Tannhäuser*, acte II, scène IV.)

mépris l'épouvante de ses auditeurs : « *Unsel'ge, die ihr Liebe nie genossen, — zieh't hin, zieh't in den Berg der Venus ein !* »

Comme l'a très justement remarqué un commentateur (1), cet orgueilleux, ce sensuel, qui porte en lui le désir et la passion à leur puissance la plus extrême, ce caractère inaccessible à la crainte et que la lutte exalte, cède au cri d'une jeune fille, à un cantique de prière, à l'écho lointain d'une cloche. Il a bravé tout d'abord les anathèmes jetés sur la Montagne mystérieuse ; puis, lassé du plaisir, il défie les enchantements et la malédiction de Vénus ; mais le refrain du pâtre, les tintements argentins qui viennent de l'horizon, le chant pieux des pèlerins, la vue de l'azur céleste et des campagnes refleuries bouleversent son âme, le précipitent contre terre, étouffé de sanglots. Il résiste aux instances de ses anciens frères d'armes, de ses amis et de ses rivaux, à l'autorité du landgraf ; et brusquement ses résolutions changent, au doux nom d'Elisabeth, une seule fois prononcé. Après le sacrilège aveu de son crime, il brave la colère des minnesinger : debout en sa révolte, illuminé d'une satanique extase, il ne regarde même pas ses ennemis ; il demeure indifférent à la menace des épées. Mais le cri d'Elisabeth, les larmes héroïques de cette enfant qu'il a trahie, lui font comprendre sa faute, le prosternent de nouveau plus anéanti que jamais. Et plus tard, à l'heure suprême, c'est toujours ce nom virginal d'Elisabeth qui le sauve, qui seul arrête sa volonté de damnation.



De toutes les figures dramatiques de l'œuvre wagnérienne, Tannhäuser est l'une des plus difficiles à interpréter : non pas qu'elle soit complexe et demande une

(1) M. Charles Bonnier, dans une étude intitulée « *le Miracle — Das Wunder* » (*La Plume*, 4e année, n° 77, 1er juillet 1892).

étude particulièrement ardue, mais en raison de sa violence passionnelle. Au point de vue de la musique, le rôle exige une sérieuse puissance vocale, et, ce qu'il faut surtout, c'est jouer le personnage avec sincérité, énergie, emportement. C'est là ce que n'osent les interprètes : ils tentent de composer ce personnage de Tannhäuser avec une fausse noblesse ou une fausse sensibilité que son caractère n'admet aucunement. Ils rusent avec les situations, tempèrent la fougue presque sauvage du héros, croient lui donner plus de logique, plus d'unité, en atténuant ce qui leur semble une contradiction flagrante. Or, cette contradiction extérieure, cette mobilité soudaine des actes et des désirs révèlent l'unité même du rôle, le fond même d'une nature où toutes les aspirations de l'Homme sont concentrées : Tannhäuser ne paraît vrai, réel, vivant, que si l'acteur qui le représente s'abandonne à toutes les tempêtes morales déchaînées par Wagner (1). A ce sujet, le poète écrit :

« Je désigne, comme l'élément le plus essentiel de ce caractère, la plénitude de la sensation de la situation présente, — plénitude de sensation toujours immédiatement active, exaltée jusqu'à ses extrêmes limites, — et le vif contraste qui s'affirme, par les transformations véhémentes des situations, dans l'expression de cette plénitude. Jamais ni nulle part Tannhäuser n'est « un peu » ce qu'il est, mais, tout ce qu'il doit être, il l'est pleinement et totalement. Avec le plus complet enthousiasme, il a goûté la volupté aux bras de Vénus ; avec le sentiment le plus résolu de la nécessité d'une rupture entre lui et la déesse, il a brisé les liens qui l'attachaient à elle, sans pour cela mépriser la reine de l'amour (2)... »

Wagner explique que Tannhäuser, au nom d'Elisabeth

(1). Cf. *Meine Erinnerungen au Ludwig Schnorr von Carolsfeld*, aux *Gesammelte Schriften*, t. VIII, ou dans la traduction de M. Camille Benoît (R. Wagner, *Souvenirs*. Paris, Charpentier, 1885, in-18.)

(2) *Ueber die Aufführung des « Tannhäusers »* (*Gesammelte Schriften*, t. V, p. 195).

articulé par Wolfram, voit apparaître le seul être qui puisse répondre à son nouveau sentiment du monde, une femme, une vierge, belle, quasi divine, et qui l'aime! Mais c'est toujours « la flamme de la vie » qui brûle en son cœur, c'est l'actif désir du bonheur qui le pousse avec enthousiasme vers l'idéal ainsi formulé, — la même flamme, le même désir, à bien considérer les choses, qui lui firent savourer l'amour de Vénus. En un sens, il est encore le chevalier de Vénus « contre le monde entier ». Le conflit est imminent : « Le monde, dit Wagner, ne tarde point à provoquer Tannhäuser au combat. » Le héros sent que la nécessité de sa nature est d'entrer en lutte avec ce monde, et pour cette nécessité il oublie tout : « Le voici au point culminant de son activité joyeusement vivante (1), et rien ne peut l'arracher à l'enthousiasme extatique avec lequel il brave tout seul un univers entier, que l'unique apparition qui précisément alors s'empare de toutes ses impressions, soudainement, étant pour lui absolument neuve et inconnue : la femme, qui par amour se *sacrifie* pour lui. Dans l'excès des délices goûtées avec Vénus, il avait désiré la douleur : ce profond désir humain devait le conduire jusqu'à la femme *qui souffrirait avec lui*, tandis que Vénus s'était seulement réjouie avec lui (2). »

Le point central du rôle, selon Wagner, se trouve au deuxième acte, après l'intervention d'Elisabeth, lorsque Tannhäuser comprend l'infamie de sa trahison, et le dévouement sublime de la vierge. Ecoutons le maître parler de ce maximum tragique atteint par le drame moral, et de la secousse qu'en reçoit le drame extérieur, si intimement uni au premier :

(1) L'expression de Wagner est intraduisible : le substantif *Triebe* entraîne l'idée d'activité, d'action, avec celle de déplacement, de parcours, et, pour rendre l'épithète *lebensfreudig*, il faudrait pouvoir former un adjectif avec cette expression : « la Joie de la Vie. »

(2) *Ueber die Aufführung des « Tannhäusers »* (*Gesammelte Schriften*, t. V, pp. 196-197.)

« Auparavant tout se groupait autour d'Elisabeth, la médiatrice ; *Elle* occupait le centre [de l'action], tous écoutaient ses paroles, et parlaient ou chantaient d'après elle : Tannhäuser à présent, qui a compris son horrible crime, se précipite dans la plus effroyable contrition (« *in die furchtbarste Zerknirschung* ») et, — lorsqu'il retrouve, pour s'exprimer, les mots qui lui ont manqué tout d'abord, tandis qu'il gisait, inconscient, sur le sol, — il devient tout à coup le personnage principal. Le drame entier s'ordonne autour de lui, comme naguère autour d'Elisabeth ; tout passe au second plan, tout se borne à l'accompagner en quelque manière, lorsqu'il chante :
« Pour conduire le pécheur au salut, l'Envoyée de Dieu
« s'est approchée de moi... Mais, ah ! vers elle, ô sacri-
« lège, j'ai levé mon regard souillé de luxure !... O toi
« qui règnes plus haut que notre monde, toi qui m'as
« envoyé l'ange de mon salut, aie pitié ! aie pitié de moi,
« qui, hélas ! plongé en l'abîme de mes péchés, ai mé-
« connu jusqu'à l'outrage la médiatrice du Ciel (1) ! »
Dans ce passage du poème, dans ce chant, est toute la signification de la catastrophe de *Tannhäuser ;* oui, l'être entier de Tannhäuser lui-même, toute sa douleur, son sanglant pèlerinage, tout découle du sens de cette strophe. Si elle n'est là... le début du récit, au dernier acte, arrive trop tard pour nous exposer ce qui doit entrer ici dans notre sentiment avec la violence d'un orage (2). »

(1) Zum Heil den Sündigen zu führen,
Die Gott-Gesandte nahte mir :
Doch ach ! sie frevelnd zu berühren,
Hob ich den Lästerblick zu ihr !
O Du, hoch über diesen Erdengründen,
Die mir den Engel meines Heils gesandt,
Erbarm'dich mein, der ach ! so tief in Sünden,
Schmachvoll des Himmels Mittlerin verkannt !
(*Tannhäuser,* acte II, scène IV.)

(2) Lettre de Wagner à Liszt, datée de Zurich, 29 mai 1852. En cette lettre, Wagner nomme expressément ce passage « *Der Mittelpunkt des ganzen Dramas* ». Il ajoute : « Encore une remarque technique : si le chanteur, en ce passage, arrive à être bien sûr de son fait, laisse-le maître du mouvement (« *lass ihm das Tempo frei* ») ; tous doivent le suivre, — c'est lui seul qui commande ! »

Si, au point de vue de l'action dramatique morale, ce passage est le centre du rôle, le rôle lui-même semble grandir encore en émotion au troisième acte. C'est le conflit qui s'accentue, depuis la première scène de l'œuvre jusqu'à la dernière. Au deuxième acte, la contrition de Tannhäuser s'est révélée plus fortement, plus douloureusement qu'au premier; au dernier acte, le désespoir apparaît dans toute son horreur.

Lorsque Elisabeth, ayant sauvé la vie matérielle du coupable, a réclamé pour lui l'espérance du pardon, il a gémi son crime, pleuré vers l'amour sauveur dans la détresse de son abjection. On lui montre un étroit, un âpre chemin de salut ; là-bas, le chœur des jeunes pèlerins chante l'absolution possible. Alors, sur un trait strident des violons, où crie une ivresse farouche de pénitence, Tannhäuser sanglotant se traîne aux pieds d'Elisabeth, saisit à deux mains la frange de la robe virginale, y colle ses lèvres indignes, et se redresse, s'élance vers la douleur bénie, avec cette clameur unique : « A Rome ! » Lorsqu'il revient, repoussé, maudit, avec quelle amertume il répond à Wolfram : « Je te reconnais bien, toi, l'habile chanteur ! — mais ne te fais point de souci à mon sujet : je ne cherche ni toi, ni aucun de ta bande! Je cherche celui qui pourra m'indiquer le chemin, autrefois si aisément découvert, qui doit me ramener au Venusberg ! » Avec quel désespoir il raconte « le sanglant pèlerinage », pour parler comme Wagner! Elisabeth a souffert pour lui, il voulait, lui, souffrir avec elle ! « Je voulais expier dans l'humiliation, pleurer, obtenir par mes pleurs ce salut qui m'a été refusé, afin d'adoucir les larmes qu'un ange a jadis versées pour moi (2). » Il énumère ses privations, ses souffrances

(1) Ein Engel hatte, ach! der Sünde Stolz
Dem Uebermüthigen entwunden!
Für ihn wollt'ich in Demuth büssen,
Das Heil erfleh'n, das mir vernein't,
Um ihm die Thräne zu versüssen,
Die er mir Sünder einst geweint!
(*Tannhäuser*, acte III, scène III.)

volontaires, la soif et la faim, le froid de la neige et l'ardeur du soleil; quand ses compagnons priaient, il n'osait se joindre à eux, et c'était le sang de sa chair meurtrie, c'était sa douleur et ses plaies qu'il offrait silencieusement au Seigneur.

Tannhäuser a voulu payer, en de libres tortures, le martyre de la vierge qui l'a aimé. Tannhäuser est la passion : le monde entier, toutes les possibilités de l'existence se sont résumées pour lui en deux désirs, deux amours, deux femmes : Vénus, Elisabeth. Il n'a vu d'abord la joie de la vie qu'en Vénus; il ne voit maintenant le salut qu'en Elisabeth. Nul calcul égoïste n'existe en lui, même sous les formes les plus nobles : le salut, pour son cœur, c'est l'expiation de la souffrance de l'aimée, l'union morale dans le sacrifice humble, dans l'immolation absolue, avec Celle qu'il sait être la Sainte, l'Envoyée de Dieu — « *die Gott-Gesandte* » — et qui, à ses yeux, est désormais la vérité vivante de l'Amour.

La beauté du texte, l'indicible émotion de la situation dramatique, la toute-puissance d'une musique prodigieuse, tout concourt à faire de cette page un chef-d'œuvre que Wagner seul a pu égaler. A l'audition, tout essai d'analyse est impossible : le long sanglot de Tannhäuser nous prend aux entrailles, et lorsque les instruments à vent entonnent l'hymne de grâce, le chant où s'absolvent toutes fautes, courbant les compagnons du suprême Pécheur au souffle du pardon, notre cœur se gonfle de douleur et d'extase. Voici maintenant Tannhäuser prosterné, le dernier après les plus humbles, pleurant son crime, avouant le forfait inouï dont le souvenir le brûle encore. Les thèmes de son pèlerinage, les rythmes de sa marche saignante, ont retenti à nouveau, — hélas, inutilement (1). La voix suscitée pour absoudre résonne effroyablement pour maudire. Défiant le miracle, opposant à la Miséri-

(1) Le motif de l'anathème, donné à l'entrée de Tannhäuser par les cors en sons bouchés, est repris par les trombones au moment où le Maudit raconte sa condamnation.

corde les dilemmes de la justice humaine, signifiant la loi à Celui qui est le maître de la loi, — était-ce même la loi? — elle refuse le salut au pécheur qui le demande avec larmes, qui se tord les mains devant son juge, criant pitié vers Dieu et vers les hommes.

La suite du récit de Tannhäuser n'est pas moins déchirante. Le condamné redit son évanouissement, son abandon sur la place déserte, en la nuit froide, et, pendant cette plainte de la voix, le cantique du pardon plane célestement aux hauteurs de l'orchestre... Tannhäuser avait mis toute sa passion, toutes ses facultés de souffrance et d'amour dans son effort vers le salut, vers Elisabeth, médiatrice et martyre selon la grâce. Mais lui, son martyre a été maudit ; sa foi, ses œuvres, tout a été déclaré mort : — tel le bois desséché du bâton qui ne reverdira jamais ! Alors il se redresse, en l'exaltation du désespoir : « Je reviens vers toi, Vénus, ô ma Dame ! Je rentre dans la douce nuit de tes enchantements ! Je descends jusqu'au palais où tu trônes, où ton charme me rit pour l'éternité ! »

La mélodie de séduction que chantait Vénus au premier acte du drame éclate à présent sur les lèvres de Tannhäuser, avec un accent de joie sauvage. Les harmonies voluptueuses qui la soulignent s'exaspèrent, en une fureur de possession ; les notes élevées de la voix retentissent, métalliques, sinistres appels au mystère infernal, sommations folles aux vertiges de l'Abîme. En vain, le pieux Wolfram supplie, essaye de conjurer cette évocation du désespoir : voici les troubles lueurs du Hœrselberg, la ronde des nymphes, toutes les magies fatales de la perdition ; et le cri de Tannhäuser monte, ivre, frénétique : « Au Venusberg nous sommes entrés ! »

Vénus elle-même est apparue. Elle chante ; sa voix enlace d'une mélodieuse caresse son chevalier pour toujours reconquis. Et le cri de Tannhäuser se fait plus terrible encore, dominant l'énergie de Wolfram, qui lutte contre le pouvoir du Mal : « Mon salut — mon salut, je l'ai perdu

à jamais! Je choisis maintenant les délices de l'Enfer ! »

Nul poète, nul dramaturge, nul musicien n'a posé avec une telle puissance le problème de la destinée morale, n'est allé si hardiment au bord même de l'éternité, en l'ultime seconde où l'âme opte pour la lumière ou pour les ténèbres. Ni le pacte de Faust avec l'esprit tentateur, ni l'intrépide négation jetée par Don Juan à son convive d'outre-tombe, ne nous bouleversent à un pareil degré. C'est qu'à ce moment Tannhäuser, de par les deux aspects — si logiques — de sa nature, est vraiment l'Homme, intégralement. Nous avons vécu avec lui ; nous avons senti que cette contradiction qui le tient, qui l'entraîne tour à tour vers la sensualité et vers l'amour extatique, est l'intime contradiction du cœur humain.

Wolfram a crié dans la nuit le nom de l'Ange. Le définitif miracle s'accomplit, cette troisième conversion de Tannhäuser, qui sera pour lui la délivrance dernière. Comme au premier acte, Tannhäuser a redit le nom d'Elisabeth ; comme au premier acte, il est demeuré immobile, foudroyé par la Miséricorde, tandis que Vénus disparaît, et que les illusions de l'ombre s'effacent aux pâles blancheurs de l'aube. Dans la vallée brillent des flambeaux : le cerceuil d'Elisabeth s'avance, témoignage du sacrifice consommé. Tannhäuser ne verra pas la crosse épanouie en feuillages, le signe extérieur qu'adoreront les foules ; il verra seulement Elisabeth expirée ; il verra, il touchera, en mourant lui-même, la Mort rédemptrice de la vierge qui s'est donnée pour lui. La contrition l'a sauvé ; le Ciel reprend son âme, à l'instant, d'un seul coup. Tannhäuser se traîne jusqu'au cerceuil, il murmure une parole où s'exhale sa vie. Et cette parole est le vœu de notre humilité nouvelle, la prière de tous ceux qui ont connu la douleur et la faute : « Sainte Elisabeth — priez pour moi. »

CHAPITRE IV

VÉNUS — ELISABETH

Bienheureux le pécheur pour qui elle a pleuré!
(*Tannhäuser*, acte III, scène III.)

Dans *les Fées*, Wagner avait mis à la scène des êtres surnaturels, êtres de puissance et de mystère, placés en dehors des conditions rationnelles de la vie. Mais il n'y avait là qu'une brillante ébauche. Dans *Tannhäuser* seulement, le poète-musicien a su donner une réelle existence à ces créations mythiques, si éloignées de nos conceptions présentes. Ce n'est pas un culte artificiel pour l'antiquité, des goûts de littérateur ou d'érudit qui l'ont amené à faire de Vénus un personnage actif de son drame : c'est la compréhension d'un principe tout humain, incarné en la déesse de l'amour. Il a vu la possibilité de transposer l'idée païenne de Vénus dans le monde du moyen âge, où germe si clairement le monde moderne ; il a senti que ce contraste typique serait plus éloquent, pour la signification de l'œuvre, que toutes explications imaginables et le dispensait même de toutes explications. On lui a reproché plus d'une fois cette projection hardie de l'Olympe dans la cité chrétienne, cette intrusion de Vénus, des Nymphes, des Bacchantes, des Grâces, en un temps et un pays de foi, en face des chevaliers, des pénitents et de la sainte très virginale, Elisabeth. Car c'est l'aventure ordinaire de la critique de prendre ses préjugés pour règles, et de traiter d'erreurs les plus manifestes beautés.

La légende se prêtait aisément au rêve audacieux de Wagner, par la confusion établie entre la Vénus de la conquête romaine et la déesse Holda de l'ancienne reli-

gion nationale : Holda, la douce et la souriante, qui présidait à l'amour, aux fêtes, aux floraisons du printemps, n'avait pu être entièrement oubliée de l'âme allemande. Anathématisée par l'Eglise avec les autres divinités dont la Germanie conservait le souvenir, elle se confondait peu à peu, au regard du clergé, avec la déesse des voluptés charnelles, la Reine des damnables plaisirs, la Vénus cent fois maudite, entre toutes les déités du paganisme gréco-latin, par la sainte indignation des Apologistes et des Pères. Cependant elle gardait encore l'hommage des superstitions populaires, et Wagner a compris à merveille, cet état d'esprit du peuple, aussi bien que cette graduelle substitution d'une figure mythique à une autre, — ces deux figures personnifiant d'ailleurs une même idée, selon la nuance des climats et des races. C'est ce qu'il a indiqué, d'un trait sûr, après le changement de décor du premier acte, par le refrain que chante le jeune pâtre : « Dame Holda est sortie de la montagne, pour aller par les champs et les prairies (1). » Ce pâtre, qui dit si naïvement, assis sur les pentes de la montagne de Vénus, l'exode de Holda, l'aimable déesse, est un croyant néanmoins, un chrétien très humble, et lorsque le cortège des pèlerins traverse la vallée, il le salue de ces paroles : « Bonne chance à votre voyage, au pèlerinage vers Rome! Priez pour le salut de ma pauvre âme ! »

L'ouverture nous décrit les délices du Venusberg avec une fougue prodigieuse : dans la résonnance déjà lointaine du choral qui s'en va, un motif fiévreux monte aux altos, s'exalte, et bientôt d'autres thèmes, des appels rapides, de tourbillonnants rythmes de danse cinglent le grand frémissement sonore, en sifflements de violons, en ululements aigus de flûtes et de hautbois, en métalliques vibrations de cymbales. Le rideau levé, la bacchanale reprend

(1) Frau Holda kam aus dem Berg hervor,
Zu ziehen durch Flur und Auen
(*Tannhäuser,* acte I, scène III.)

les mêmes motifs, les renouvelle, les amplifie et les précise par la sensuelle énergie de la plastique la plus mouvementée, en invente de nouveaux (1) et nous fait parcourir un cycle entier de voluptueux prestiges. Sur la scène, au premier plan, un couple est immobile, tandis qu'évoluent les groupes, que les rondes échevelées tournoient, et que de féeriques visions s'éveillent délicieusement aux profondeurs azurées de la grotte : Vénus est assise, parmi des splendeurs irisées, nacres mourantes, chatoiements somptueux, conques et coraux fantastiques; Tannhäuser est couché à ses pieds, le front sur ses genoux, l'âme perdue en un léthargique sommeil. Vers eux reviennent sans cesse nos regards, comme ramenés par la gyration des danses, et, lorsque le fond de la scène s'est voilé de vapeurs, que les Grâces aux nobles attitudes ont elles-mêmes disparu, la déesse et le chevalier demeurent seuls visibles.

Vénus parle la première, surprise par l'éveil inquiet de Tannhäuser. Elle interroge; elle ne peut comprendre l'aversion soudaine de son amant pour le royaume du plaisir (2). Puis elle implore, elle cherche à reprendre ce cœur qui lui échappe. Les thèmes si nerveusement langoureux de l'ouverture et de la bacchanale ont chanté à l'orchestre, plus enveloppants que jamais. Sur un accompagnement léger comme une haleine, frémissant comme une caresse, elle montre au héros un asile enchanté pour

(1) Sauf indication contraire, toutes les remarques contenues dans ce chapitre se rapportent à la version définitive (1860-1861). On observera, en deux motifs nouveaux de la bacchanale, d'évidentes parentés avec *Tristan*, *Rheingold*, *Götterdämmerung*. Un certain trait descendant semble l'ébauche d'un motif futur de *Parsifal*, attribué à Kundry. En cette période de création formidable, tous les éléments musicaux confluaient en l'esprit de Wagner, y compris ceux qui ne devaient arriver que beaucoup plus tard à leur logique épanouissement.

(2) Il y a lieu de comparer, au point de vue de la psychologie féminine de ces deux personnages, Vénus et Kundry, la scène qui nous occupe et celle entre Kundry et le Pur Simple, au 2e acte de *Parsifal*, de même qu'il y a lieu d'établir une analogie entre le *Venusberg* et le *Zauberschloss* de Klingsor.

leurs embrassements : « Viens, bien-aimé ! vois cette grotte, doucement drapée de nuages roses... des chants suaves nous appellent, exhalés d'un lointain merveilleux ; mes bras t'enlaceront, tu boiras sur ma lèvre un breuvage divin... Viens — célébrons la fête de l'Amour ! »

Les thèmes se passionnent, s'élèvent chromatiquement avec la plus douce insistance (1) : « Viens — Viens! » une langueur indicible se dégage de la mélodie vocale et de la symphonie (2).

Sans doute l'on ne pourra jamais réaliser à la scène ce tableau du Venusberg, tel que le poème et la musique le suggèrent à l'imagination. Quelle cantatrice aura la voix, la beauté que commande le rôle de la Déesse ? Où trouver une artiste que l'audace de ce rôle ne déconcerte pas, qui l'ose interpréter avec la passion que supposent les paroles, le lieu, la symphonie, et qui garde pourtant, dans les transports amoureux, les promesses, dans la sollicitation la plus passionnée, la majesté charmante, la souveraine grâce qui conviennent à la Déesse de l'amour, « volupté des Hommes et des Dieux » ! C'est Aphrodite, apparue un jour, éblouissante, sur l'azur des mers, aux volutes neigeuses des vagues. C'est le sourire de la lumière, la Beauté, la Joie qui s'offre, la Céleste Courtisane ; c'est la Victorieuse, c'est l'Anadyomène antique, adorée même des sages. Tout le paganisme est en elle ; elle personnifie tout un monde, celui de la Chair, de l'indomptable Désir, en opposition avec le monde chrétien, où la douleur est sainte, où l'esprit doit triompher du corps. Elle seule a

(1) Cf. *Tristan und Isolde*, les motifs de désir, particulièrement aux 1er et 2e actes.

(2) Le thème de ce chant, « *Geliebter, komm,* » est exposé dans l'ouverture par la clarinette solo ; il y figure, en quelque façon, l'apparition de Vénus, comme le motif de l'hymne, « *Dir töne Lob* , » figure Tannhäuser entrant à la montagne maudite. Dans la version de 1861, Wagner a modifié le développement de ce thème à la partie vocale, et surtout enrichi l'accompagnement symphonique. Sur ce même thème, au 3e acte, Tannhäuser évoque Vénus : « *Zu dir, Frau Venus, kehr ich wieder,* » mais la caressante mélodie s'exaspère alors, et l'on y sent gronder le plus extrême désespoir.

survécu aux divinités abolies ; elle seule résiste, toujours vivante, toujours belle, malgré les anathèmes ; ou plutôt les autres dieux revivent en Vénus, — en l'invincible affirmation des sens. « Va, dira-t-elle à l'infidèle Tannhäuser, va vers ces hommes, au cœur glacé, vers ces hommes tristes et timides, que nous avons dû fuir, nous, les Dieux de la Joie, jusqu'au sein embrasé de la Terre (1). » Il faut aussi que l'on devine, en Vénus, la Fée, la Magicienne, la Démone du moyen âge, experte aux dangereux enchantements. Il faut qu'un charme redoutable entoure la déesse, le charme qui sut arracher Tannhäuser au monde des vivants. Il faut qu'en ses prunelles glauques, profondes comme l'Océan, on voie s'ouvrir des abîmes de perdition ; que des éclairs y brillent, révélant le pouvoir mauvais, l'Enfer qui menace sous la fête du Venusberg.

L'ensemble de ce tableau devrait avoir une intensité de vie presque surnaturelle. La sensualité vulgaire, la platitude vicieuse du ballet d'opéra ne sauraient trouver place ici : on y rêve une glorieuse apothéose de la chair, un vertige de passion que l'Art peut sauver de toute provocation basse, et que sanctifie d'avance la haute portée morale de l'œuvre. Après la bacchanale, quand s'apaise cette frénésie de sons et d'images, quand s'ouvre la grotte d'amour, fleurie de fastueuses végétations, — corolles de songe, gemmes épanouies, tropicales arborescences aux irréelles couleurs, — il semble que Vénus rejette ses voiles, émerge, divinement nue, de leurs plis de pourpre et d'or, et, dans toute la révélation de sa beauté, s'avance vers le chevalier-poète, pour l'enchaîner à jamais sous sa loi.

Cette séduction délicieuse opère encore au deuxième acte sur l'âme de Tannhäuser. Elle se manifeste de nou-

(1). Hin zu den kalten Menschen flieh,
Vor deren blödem, trübem Wahn
Der Freude Götter wir entflohn
Tief in der Erde wärmenden Schoos...
(*Tannhäuser*, acte I, scène II.)

veau, avec une puissance qui paraît irrésistible, au troisième acte, en la nuit tragique, lorsque le Pécheur appelle à lui l'infernale Volupté. Quelle amère imploration en ces paroles de Tannhäuser : « Tu le vois, les hommes me maudissent... ô douce déesse, guide-moi ! » Une lueur insolite tremble dans l'ombre, on dirait que le Hoerselberg s'entr'ouvre, des apparitions passent, en des rythmes de danse, tandis que les motifs orgiaques de la Bacchanale s'élèvent de l'orchestre, tout frémissants de voluptés stridentes. Les Nymphes bondissent, dans une clarté rose ; la Déesse elle-même monte des ténèbres, jaillit tout à coup aux regards, plus belle encore, plus adorable qu'autrefois (1) : « Ah ! crie Tannhäuser, au Venusberg nous sommes entrés ! » Elle chante, elle salue celui qui revient. Désormais, il lui appartient, car il la réclame, il la veut, il se donne lui-même d'avance : « O Vénus miséricordieuse ! » Si ce n'est là l'amour, hélas ! c'est l'irrémissible désespoir, assurant à l'Enfer son triomphe. Aussi quelle effrayante tendresse en ce dernier chant de Vénus ! La phrase vocale se pâme voluptueusement sur un *staccato* passionné d'accords aux troubles altérations, insistantes harmonies qui languissent vers

(1) Dans la toute première version de *Tannhäuser* (Dresde, 1845), Vénus n'apparaissait pas sur la scène. Nous avons dit en un autre chapitre (*l'Action*) combien caractéristique de l'idée dramatique de Wagner était la modification apportée à cette partie de l'œuvre. On peut ajouter, à un point de vue moins général, que Wagner a tenu aussi à développer le personnage de Vénus en cette scène, et à donner, aux approches du dénouement, l'impression nette d'un duel entre Elisabeth et la Déesse. Remarquons d'ailleurs que la présence du corps d'Elisabeth, visible de tous sur le théâtre, n'existait pas non plus dans cette version primitive. Les deux améliorations se correspondent évidemment.

Enfin, si l'on examine le rôle de Vénus dans son ensemble, on verra combien le personnage est vivant, humain dans toute la force du terme, De la Déesse, Wagner a fait une femme. Aux premières versions, Vénus n'avait pas encore cette importance, ce rôle actif, très variable et divers, de femme passionnée, qui n'est pas seulement ici la Reine mythique de l'amour, mais une amante réelle, tour à tour suppliante et colère, l'amante qui tient longtemps captive la volonté de l'homme, et rêve de lui faire oublier tout ce qui n'est pas elle.

leur résolution. Toutes les voix du gouffre semblent se fondre en cette mélopée enveloppante, dont l'ivresse engourdit la conscience, stupéfie l'être moral. Une angoisse sans nom nous envahit... Wagner, en cette scène, nous fait comprendre l'horreur possible de la Beauté.

***

Si l'idée de la rédemption, — idée qui peut sembler irréductible à nos raisonnements, mais qui répond mystérieusement aux plus ardentes aspirations de nos âmes, —joue un rôle considérable dans les drames wagnériens, le musicien-poète, uniquement et totalement artiste, l'a toujours incorporée à d'humaines figures, vivantes de notre vie, susceptibles de nous émouvoir, sans discussion, par leurs sentiments et leurs actes. Le vouloir rédempteur d'un Dieu bon, l'efficace vertu de la médiation accomplie sur la Croix, voilà la source où puisent les héros libérateurs de Wagner. Issus de la Cause, délégués du Principe, ils agissent et ils sauvent, à l'imitation de Celui qui est le Verbe et le Salut, et qui seul les a pu susciter.

Tannhäuser, par exemple, n'est pas l'application édifiante de vérités théologiques, un pur « mystère » mettant en scène, visiblement, les personnages de l'Histoire sacrée : c'est un drame résolûment humain, et si l'idée religieuse du rachat inspire l'œuvre, si la Croyance y apparaît comme la force supérieure sans laquelle le miracle serait inconcevable, la rédemptrice est ici une simple femme, une jeune fille — Elisabeth.

Il y a deux aspects principaux en ce personnage d'Elisabeth : la jeune fille — la sainte. Nous avons dit que l'unité du caractère, dans le rôle de Tannhäuser, se marquait précisément dans les contrastes extrêmes de ce rôle ; il en est un peu ainsi d'Elisabeth : l'unité de son caractère, c'est l'amour, l'amour pur, virginal, immaculé. Avant la catastrophe centrale du drame, cet amour

se traduit par la joie naïve, par l'innocent émoi des aveux, mille choses gracieuses, candides, si admirablement touchantes! Lorsqu'Elisabeth se voit outragée, trahie par Tannhäuser, cet indéfectible amour engendre le plus héroïque de tous les dévouements.

On a reproché à Wagner les formes qu'affecte la musique au commencement du deuxième acte. On a cru voir dans ce style des concessions aux habitudes de l'opéra italien, et l'on a traité de pauvreté la limpidité, la simplicité de ces pages. Nous croyons ce jugement entaché d'erreur. Il est probable, nous en convenons, que Wagner, s'il avait composé *Tannhäuser* en 1861, aurait traité la voix et l'orchestre d'une manière différente: la conscience s'était faite en lui de ses propres idées. Mais, relisant son œuvre en 1861, la reprenant, lui assurant sa forme définitive, il vit qu'il n'y avait nulle faiblesse en ces premières scènes d'Elisabeth. Il respecta les morceaux qu'il avait écrits jadis, car ils exprimaient nettement, avec une sincérité absolue, le caractère de son héroïne (1). Il leur laissa leur accent de jeunesse, leur couleur, leur forme, leur date; tandis qu'il modifiait profondément le rôle de Vénus, qu'il resserrait la dispute des chanteurs, il ne changea pas une seule note au rôle entier d'Elisabeth...

Dans la légende du chevalier Tannhäuser, rien n'a pu donner à Wagner l'idée de cette virginale création. Mais l'Histoire raconte que Sainte Elisabeth de Hongrie, « la chère Sainte Elisabeth, » belle-fille du landgraf Hermann de Thuringe, demeura à la Wartburg, peu d'années après l'époque où la tradition place la fameuse « Guerre des chanteurs », *der Sängerkrieg* (2). Grâce à l'identité du

(1) C'est certainement à ces morceaux qu'il pensait lorsqu'il s'écria, en 1882, pendant les répétitions de *Parsifal*, en désignant une des Filles-Fleurs dont la grâce et la jeunesse avaient attiré son attention : « C'est à une jeune fille comme celle-là que je ferai chanter Elisabeth! » Cf. Chamberlain, dans les *Bayreuther Blätter*, XVe année, no double II-III, p. 52, et dans les *Lettres de Bayreuth*, de M. Paul Flat. Paris, 1893, gr. in-8 (tirage à part de *l'Artiste*).

(2) Aucun fait ne prouve l'existence réelle de cet exceptionnel

lieu, de la date et du nom, faisant ainsi de la belle-fille du landgraf sa nièce, Wagner a établi une sorte de confusion volontaire entre la chaste figure féminine de son drame et la douce, la glorieuse princesse, la consolatrice des malades et des pauvres, la poétique héroïne du *miracle des roses.*

Wagner a donc pensé à Sainte Elisabeth de Hongrie en plaçant une sainte de même nom à la Wartburg ; la création du personnage ne lui appartient pas moins en propre. Comme importance dramatique, Elisabeth vient immédiatement après Tannhäuser. A trois reprises, c'est elle qui décide de l'action, et qui, par suite, domine momentanément le drame.

***

Le prélude du deuxième acte exulte d'une enfantine allégresse. Un thème rapide s'élève, — c'est Elisabeth parcourant les salles de la Wartburg, celle-là surtout qui servait jadis aux nobles fêtes du chant, et que Tannhäuser va de nouveau illuminer de sa présence. Il va venir, celui qu'elle aime, il va venir, il vient ! Et le motif résonne, enthousiaste, par lequel Tannhäuser saluait naguère le monde, s'abandonnait à la douceur du printemps et s'élançait vers la vie reconquise, vers l'amour (1). En vain la malédiction de Vénus menace, nous rappelle que le séjour de paix et d'innocence n'est point fait pour le coupable (2) ; Elisabeth ignore : le thème de sa joie

tournoi poétique, du moins dans les conditions invraisemblablement féroces que mentionnent la légende et le vieux poème allemands. Mais il est certain que ce genre de joûte lyrique, *Wettgesang*, était fort goûté des *minnesinger*, et que de belles prouesses d'art, en cet ordre d'idées, ont dû souvent se produire à la cour du landgraf Hermann. Voir le chapitre *Création et transformation,* I. En ce chapitre, nous avons montré, dans l'intervention de la landgräfin Sophie, le germe rudimentaire de l'intercession d'Elisabeth.

(1) Ha! jetzt erkenne ich sie wieder,
Die schöne Welt, der ich entrückt!
(*Tannhäuser*, acte I, scène III.)

(2) Voir le chapitre *les Symboles*.

palpite et monte, sous une expressive mélodie du hautbois, inentendue jusqu'alors, où l'intime unité de son caractère commence de se révéler à nous. Cette phrase pénétrante et délicate, que le timbre de l'instrument fait plus gracieuse encore, plus capable aussi de gémissement et de souffrance, se transformera longuement par la suite. Nous retrouverons ce motif et ce timbre, voilés de mélancolie, endoloris de plainte. Dans la scène d'intercession, à la fin du dernier prélude, dans la prière, ils pleureront l'agonie de toutes les espérances humaines.

Le rideau se lève sur la grande salle de la Wartburg : nous voyons ce que l'introduction orchestrale nous suggérait. Elisabeth entre, joyeuse ; elle se hâte, elle court, en l'impatience de son bonheur. De la voix et du geste, elle salue toutes choses ; elle parle à cette demeure qui semble s'animer pour elle, vivre et se réjouir, puisque Tannhäuser doit y paraître ! Or, il approche... le motif d'élan qui l'entraînait vers la Wartburg éclate, plus sonore que tout à l'heure, pour s'arrêter soudain, après une progression diatonique très brève, sur l'accord de dominante du ton nouveau, — effet de surprise qui rend bien l'émotion de Tannhäuser apercevant Elisabeth, et le trouble de la jeune fille qui sent que Tannhäuser est là, sur le seuil, et n'ose encore se retourner vers lui.

La grande scène des aveux, en sa forme si simple, — trop simple au gré d'une certaine école de musiciens, — est délicieuse de grâce et d'émotion pure. D'ailleurs, les grandes beautés du troisième acte s'y trouvent en germe : Ce thème que la clarinette propose, auquel la voix d'Elisabeth va marier sa chaste douceur (1), deviendra prochainement le motif d'intercession ; cette phrase exquise : « Aux strophes savantes des chanteurs je prêtais long-

(1) So stehet auf!
Nicht länger sollet *hier* Ihr knien, denn diese Halle
Ist Euer Königreich...

(*Tannhäuser*, acte II, scène II.)

temps et volontiers l'oreille » (1), reparaîtra dans le mimologue admirable, la scène muette entre la princesse et Wolfram. Plus loin, à ces paroles : « Quand vous nous avez quittés, ma paix et mon plaisir ont disparu, — la joie est sortie de mon cœur (2)... », s'ébauche un des motifs les plus désolés de la prière par laquelle Elisabeth fera le sacrifice de sa vie. Et si nous jetons un regard sur les œuvres futures, reconnaissons que le thème principal de toute la scène évoque maintes phrases de *Lohengrin*, et que l'on entrevoit des ressemblances avec les motifs de grâce féminine et de jeunesse qui accompagnent Eva dans les *Meistersinger*; jusqu'à cette marche descendante des basses sous la réponse de Tannhäuser : « *Fern von hier, in weiten, weiten Landen,* » où l'on remarque une analogie réelle avec un passage de *Tristan* (3).

Il n'est rien de plus jeune, de plus pur que le rôle d'Elisabeth en cette scène. Après l'émoi, le trouble de la rencontre, un bonheur sans mélange, une innocence radieuse s'épanouissent en cette musique, en ces paroles à la fois si chastes et si tendres. Puis viennent des réticences charmantes, des hésitations, et voici enfin l'aveu, — si vrai, si complet, que seule une âme très candide le pouvait formuler ainsi — du plus fidèle, du plus absolu de tous les amours. Elisabeth, insistons-y, c'est la jeune fille, en la fleur adorable de sa grâce. Virginale et passionnée, c'est une amoureuse et c'est une sainte. Elle est ignorante d'elle-même, complètement; et nous aimons cette

(1) Der Sänger klugen Weisen
Lauscht'ich sonst gern und viel;
(*Tannhäuser*, acte II, scène II.)

(2) Und als Ihr nun von uns gegangen,
War Frieden mir und Lust dahin;
Die Weisen, die die Sänger sangen,
Erschienen matt mir, trüb' ihr Sinn;
Im Traume fühlt'ich dumpfe Schmerzen,
Mein Wachen ward trübsel'ger Wahn,
Die Freude zog aus meinem Herzen;
Heinrich! was thatet Ihr mir an?
(*Tannhäuser*, acte II, scène II.)

(3) *Tristan*, acte III, scène I, avant les paroles :
Ich war, wo ich von je gewesen...

fraîcheur d'âme, cette simplicité de cœur, ces joies et ces timidités d'enfant. Si tout cela nous était moins clairement montré par le poète et par le musicien, le miracle de courage et de douleur qui se prépare aurait une beauté moindre, provoquerait en nous une émotion moins poignante.

Si l'on étudie la très pure psychologie d'Elisabeth en cette scène, au point de vue où nous venons de nous placer, on verra que cette figure angélique est dessinée pourtant avec une grande vérité d'observation. Et cela n'a rien de contradictoire : la vertu, même héroïque, existe, et relève de l'observation plus encore que le vice. Il faut avoir une idée bien pauvre, bien inexacte de l'âme humaine, lorsque cette âme est transformée par la foi et par la charité divine, pour ne pas la juger capable des plus merveilleuses immolations. Agnès, Eulalie, Catherine, Cécile, Elisabeth de Hongrie ont vécu réellement ; elles furent dans la vérité de l'existence, aussi bien et mieux que les âmes faibles ou indignes ; elles représentent, à plus juste titre que d'autres, la jeune fille et la femme. Notre nature morale est faite pour la sainteté, encore qu'elle tende trop aisément vers les passagères satisfactions que le monde extérieur lui propose. Tous les jours, dans toutes les conditions, pour le seul amour d'un Dieu qui est à la fois leur modèle et leur force, d'humbles âmes accomplissent en silence des actes de vertu, d'abnégation, de martyre. Pures comme l'Elisabeth que Wagner a chantée, elles aiment comme elles, sans espérance terrestre. Précieuses au regard du Christ, elles sont ignorées du monde, pleurantes et priantes dans le travail et dans la pauvreté. Elles offrent leur renoncement et leur humiliation pour que la Lumière brille aux yeux aveugles, pour que la Vérité s'empare des cœurs qui la renient. Elles vivent, elles meurent ainsi, et vraiment elles ont choisi « la meilleure part — qui ne leur sera point ôtée ».

Elisabeth, la Sainte de la Wartburg, demeure donc constamment humaine. Sa naïveté, son enjouement, son

chaste émoi, tout ici est indiqué selon la vérité de la nature; seule, la fin de la scène, — le duo proprement dit, trop conforme à la tradition de l'opéra ancien (1), — subordonne le développement logique des caractères par la parole, le geste et les motifs musicaux, à l'effet lyrique, spécialement vocal. Mais le vrai tempérament du poète-musicien se retrouve aussitôt dans le passage instrumental qui suit le départ de Tannhäuser, et dans le jeu de scène, le salut adressé par Elisabeth au chevalier, pendant qu'il traverse la cour du château. Et voyez ! le landgraf survient; paternellement, il interroge sa nièce... Elisabeth ne sait lui répondre : souriante, rougissante, émue, de claires larmes de bonheur dans ses beaux yeux, elle veut cacher sa confusion, elle appuie sa tête blonde sur l'épaule du landgraf. Combien vraie en son amour nous apparaît ici la jeune fille, et quelle délicieuse chasteté en son silence !

Pendant la joûte des chanteurs, Elisabeth écoute avec une admiration ingénue l'improvisation de Tannhäuser; elle tressaille à ces accents de flamme ; lorsqu'il achève sa réponse à Wolfram d'Eschenbach, elle ébauche un signe d'approbation, arrêté aussitôt devant la froideur, le mécontentement de l'assistance. Dans sa candeur, elle n'a point compris la sensualité violente qui bouillonne aux paroles de son chevalier; mais l'abandon de soi-même, la pleine confiance au loyal désir de l'aimé lui ont semblé si naturels, si légitimes, qu'elle n'a pu s'empêcher d'acquiescer à la revendication passionnée de Tannhäuser. Or, elle se reconnaît seule, au milieu de l'auditoire hostile, comme l'audacieux minnesinger lui-même; et elle retient son geste, elle se tait, prise d'une soudaine angoisse.

(1) Cette réserve faite, il n'est que juste de reconnaître la belle expression mélodique de ce duo, sa plénitude d'effet, sa classique simplicité de lignes. Liszt le comparait au duo célèbre d'*Iphigénie en Aulide*. Cf. Franz Liszt : *Lohengrin et Tannhäuser*. Leipzig, 1851, brochure in-8.

L'orage longtemps contenu se déchaîne. Comme un coup de tonnerre, l'insolente parole de Tannhäuser éclate: « Vous, malheureux, qui ignorez cet amour, allez, — allez à la Montagne de Vénus! » Des clameurs s'élèvent, un vent d'effroi a soufflé dans la salle. Les hommes ont bondi de leurs sièges, ils se rassemblent, la main sur la garde du glaive. Avec des cris d'horreur, dames et damoiselles s'enfuient (1).

Cette fuite des femmes est d'un effet terrifiant. Tannhäuser a jeté sa harpe : il est debout, immobile en son affreuse extase, la figure contractée par la possession diabolique. Son attitude, convulsée de joie farouche et d'infernal orgueil, semble défier la fureur des chevaliers. En face du coupable, de l'excommunié, rugit le groupe de ses rivaux, et, demeurée seule en cette épouvante, après la fuite éperdue de ses compagnes, pâle comme une morte, s'appuyant au dais du trône pour ne pas tomber, une femme, une vierge attend — Elisabeth.

L'éclair des lames flamboie. Les chevaliers, réunis d'abord au plus loin du réprouvé, s'avancent maintenant vers lui avec des cris de mort. Ils foncent sur le maudit, l'épée haute; ce n'est plus un être humain à leurs yeux, mais un monstre, une bête de blasphème et de luxure : « Vous l'avez entendu? qu'il soit frappé! qu'il meure! qu'il retourne à l'Enfer d'où il vient!

— Arrêtez! »

Un cri de femme a retenti, faisant reculer les chevaliers, les traversant jusqu'aux moëlles, — un cri aigu, déchirant, un cri de surhumaine douleur. Elisabeth a descendu en courant les marches du trône, elle est debout entre Tannhäuser et les épées.

La voilà, cette enfant qui souriait tout à l'heure, en

(1) Il faut rappeler ici, expressément, que ces indications de mise en scène et de plastique, — la fuite des femmes, le groupement des hommes, l'extase satanique de Tannhäuser, l'attitude d'Elisabeth, — émanent de Wagner lui-même. Je n'ai fait que traduire, presque littéralement, les textes explicatifs que porte la partition d'orchestre.

l'innocence de sa joie, à la vie et à l'amour. La voilà, celle qui saluait les voûtes aimées du château, qui, rougissante, n'osait répondre aux paternelles questions du landgraf... Les bras en croix, opposant au glaive de justice sa gorge virginale, elle couvre de sa pureté le misérable qui l'a trahie, le pécheur chargé d'opprobre ; elle offre sa vie pour la sienne, pour qu'il ne meure point en son iniquité, pour sauver l'âme enfin par le salut du corps. « Arrière ! vous n'êtes pas ses juges!... Vous, si forts dans la foi pure, méconnaissez-vous ainsi la recommandation du Très-Haut? Voulez-vous détruire l'espérance du pécheur? Dites alors ce qu'il vous a fait!... Regardez-moi plutôt, regardez la vierge dont il a violemment brisé la fleur épanouie, la vierge qui l'aimait du profond de son âme, et qu'il a frappée au cœur, avec joie, d'une mortelle blessure... J'implore pour lui, je demande avec larmes que vous le laissiez vivre. Qu'il se repente, qu'il dirige ses pas vers la pénitence ! qu'il puisse de nouveau croire que pour lui aussi, jadis, le Rédempteur a souffert (1) ! »

Telle est cette intercession d'Elisabeth. Le sanglot des paroles n'a d'égal que celui de la musique : le mouvement dynamique de la mélodie, expressif au suprême degré, est à lui seul une supplication irrésistible. La fureur des chevaliers s'apaise, un pieux étonnement s'empare de leur âme, caractérisé par une mélodie vraiment admirable : « Un ange est descendu du lumineux éther... » ; ils cèdent, frémissants, ils épargnent le criminel : le motif d'intercession s'affirme, s'impose, accepté par leurs voix, sur de grands rythmes trépidants de l'orchestre.

Les silences d'Elisabeth, ici encore, ont une émouvante beauté. La vierge a dit ce qu'elle devait dire; elle

(1) Ich fleh' für ihn, ich flehe für sein Leben,
Zur Busse lenk'er reuevoll den Schritt !
Der Muth des Glauben's sei ihm neu gegeben,
Dass auch für ihn einst der Erlöser litt !
(*Tannhäuser*, acte II, scène IV.)

a vu l'indignation s'arrêter à sa voix, à son geste, et les épées brandies s'abaisser, retourner lentement aux fourreaux. Elle a vu surtout Tannhäuser, arraché à la possession de l'enfer, éveillé, en l'aveugle révolte, par la révélation du véritable Amour. Le pécheur est tombé à genoux, sourd aux menaces de ses rivaux, vaincu par les seules larmes de la jeune fille qu'il a trahie, et le voici qui jette le grand cri de sa misère : « Pitié pour moi, qui, plongé aux profondeurs de mes crimes, ai méconnu la Médiatrice du Ciel! » Alors elle se tait, elle se détourne de ces hommes qu'elle adjurait tout à l'heure avec une si véhémente éloquence. Que leur dirait-elle maintenant? Que dirait-elle au coupable prosterné qui gémit et qui pleure, étreint par la bienfaisante détresse du repentir? Elle a fait sa tâche, l'œuvre urgente de salut; elle se recueille à présent, sans un mot, sans un signe, en l'ineffable agonie de son cœur. La figure cachée aux regards, elle n'est plus qu'une forme immobile, une clarté muette, avec sa chevelure de lumière épandue à flots d'or sur l'azur pâle du manteau; et le silence de la martyre est debout, toujours, entre les chevaliers et Tannhäuser, le châtiment et le péché.

Le landgraf parle au misérable : « Une voie te demeure ouverte; suis les pèlerins à Rome, obtiens, s'il se peut, le pardon de ta faute. » Le chœur chante : « Pars avec eux, — va vers la cité de miséricorde (1); prosterne-toi devant celui qui juge au nom du Ciel, demande-lui le pardon de tes crimes; mais malheur à toi si tu n'es pas absous! » Pieux et fort, plein de foi vaillante, pourtant sévère, ce chant retentit et se développe. Alors la voix d'Elisabeth s'élève de nouveau, non pour parler aux juges terrestres, mais pour changer leur ordre en une prière au Seigneur. Elle reprend le thème musical de leurs paroles, et ce motif porte sa douloureuse supplication. Dé-

(1) Mit ihnen sollst du wallen
Zur Stadt der Gnadenhuld!
(*Tannhäuser*, acte II, scène IV.)

sormais seule à le dire, tandis que la menace d'une justice toujours irritée gronde aux voix des hommes, elle l'impose, soutenue par une partie de l'orchestre (1), comme un fervent *cantus firmus*, aux brefs contrepoints du chœur. Elle chante : « Laisse-le aller à toi, Dieu de grâce et de pardon (2) !... A lui, tombé au plus bas de l'abîme, accorde l'absolution de ses fautes ! Pour lui seul je pleurerai ; ma vie ne sera plus que prière. Fais luire ton jour à ses yeux, avant qu'il ne périsse dans l'éternelle nuit. Ma joie dernière sera de te consacrer une oblation : prends, oh ! prends la vie que je t'offre : je ne veux plus l'appeler mienne ! »



Le rôle d'Elisabeth, au troisième acte, est d'une mysticité incomparable, et, en même temps, l'amour humain s'y affirme à sa dernière puissance. Vers la fin du prélude, nous voyons Elisabeth dans la musique, le deuil de son âme s'éplore en la phrase lente du hautbois. Tous autres chants font silence devant cette plainte auguste, où palpite encore un espoir qui ne veut pas mourir. La sainteté devient ici l'aspect unique de l'amante, imprimant une marque surnaturelle à ses paroles et à ses actes.

Le rideau levé, une blancheur nous apparaît dans le paysage crépusculaire ; une clarté d'immarcescible innocence rayonne solitairement dans la mélancolie des verdures fanées, le déclin de l'an et du jour, l'inquiétude de l'hiver et de la nuit proches. C'est Elisabeth, prosternée en ses voiles blancs, la face contre terre, au pied d'une croix rustique qui domine une statue de la Vierge Marie (3).

(1) Flûtes, hautbois, clarinettes.

(2) Lass hin zu dir ihn wallen,
Du Gott der Gnad' und Huld !
(*Tannh.*, acte II, scène IV.)

(3) Au moyen âge, pendant un certain temps, le blanc n'a pas été seulement un symbole de pureté, mais encore la couleur adoptée pour le deuil, surtout dans les familles princières et dans les cours. Les érudits sont d'ailleurs partagés sur l'époque exacte

Elle prie et pleure, la pure victime, à l'endroit même où pleura le coupable, un matin de mai, quand, délivré du Venusberg, il se retrouva parmi les hommes.

Le chant des pèlerins résonne sur la route. Les voici; ils passent, louant le Seigneur qui aime à pardonner: « Au pénitent est accordé le salut; il entrera dans la paix des bienheureux! Alleluia! Alleluia éternellement! » Elisabeth scrute du regard leur cortège; elle se penche, en des mimiques d'angoisses; elle cherche à reconnaître celui que ses lèvres n'osent même plus nommer. Hélas! il n'est point au nombre des absous... Les pèlerins s'éloignent, leur chant pieux décroît dans la vallée plus sombre. Ecoutez cette modulation soudaine, qui rompt pour ainsi dire le tissu harmonique, solennelle et forte, riche d'une si étrange autorité qu'un frisson nous saisit, comme d'un fait mystérieux modifiant l'ordre habituel des choses : c'est la séparation d'avec le monde, le brisement dernier d'un cœur blessé d'amour, la mort de toutes espérances terrestres, l'immolation ineffable offerte au Seigneur. Dans le silence funèbre du soir, le long cri d'Elisabeth monte vers Dieu par Marie, avocate des causes désespérées : « Vierge toute-puissante, entends ma supplication; vers toi, Très Glorieuse, je jette cet appel : laisse-moi mourir, laisse-moi m'effacer dans la poudre à tes pieds. Prends-moi de cette terre, fais que, pure et pareille aux anges, j'entre dans ton bienheureux royaume... Accueille-moi en ta clémence, permets que ta servante puisse humblement t'approcher, afin seulement d'implorer de toi, pour sa faute à lui, la suprême grâce de ta miséricorde. »

Cette prière d'agonie est soutenue par de simples ac-

où cette coutume a commencé d'être régulièrement observée. Selon M. Léopold Delisle, il n'en aurait été ainsi à la cour de France que vers la fin du quatorzième siècle. D'autres savants tiennent pour une date plus reculée. En tout cas, Wagner n'avait pas à se préoccuper d'une rigoureuse exactitude historique; il a voulu qu'Elisabeth, en son deuil volontaire, fût vêtue de blanc, et même il en a usé pareillement avec Elsa, qui porte le deuil de son frère Gottfried.

cords, larges et doux, des instruments à vent. On dirait les sonorités d'orgues inconnues, l'harmonie des célestes cathédrales. Alternant avec les phrases d'Elisabeth, la clarinette-basse répète une plainte désolée, qui monte un instant pour bientôt retomber aux profondeurs. La Sainte agenouillée se relève. C'en est fait : nous comprenons qu'elle est morte dès maintenant à la terre; il semble que son corps virginal soit déjà spiritualisé. Nous sentons, nous savons que le sacrifice est accepté, que l'âme a vaincu la chair, que la mort physique, effleurant cette blanche apparence, va seulement ratifier, parfaire. aux yeux des hommes, le miracle d'immolation accompli par l Amour (1). Au ciel chantent, plus religieux, plus immatériels encore qu'auparavant, les accords suprêmes de la prière; la voix d'Elisabeth s'est tue : elle ne prononcera plus une parole. La Sainte refuse, d'un geste de douceur, le discret dévouement de Wolfram ; elle monte seule vers la Wartburg, par le triste sentier d'ombre. C'est une pure forme, une âme visible qui s'éloigne, toujours plus lumineuse, plus surnaturellement blanche aux funèbres mystères de la nuit.

Ainsi conclut cette scène vraiment sacrée. Elle restera idéalement chaste, infiniment humaine et douloureuse, admirable de signification par le drame qu'elle domine, admirable également par sa propre grandeur. Les âmes qui ont souffert, qui ont connu l'abandon et le deuil, mais qui crurent sans désespérer et qui aimèrent sans défaillir, écouteront longuement cette invocation de l'immortel Amour, la prière d'Elisabeth.

L'Enfer peut surgir maintenant, livrer sa dernière bataille. En ce duel de Vénus et d'Elisabeth, duel dont l'âme de Tannhäuser est l'enjeu et qui traverse le drame depuis le commencement jusqu'à la fin, c'est la vierge,

(1) On a peine à croire que des commentateurs aient poussé l'incompréhension des poèmes wagnériens jusqu'à faire un suicide de cette mort d'amour, de ce sacrifice offert avec larmes et accepté par Dieu. La chose est réelle cependant ..

c'est la morte qui triomphera. Vénus apparaît, avec tous ses prestiges, en la coalition de tous ses enchantements. Le désespoir de Tannhäuser est son complice, mais le seul nom d'Elisabeth, — appel jeté dans la nuit par Wolfram, — éclate comme une foudre divine, fait reculer la damnation, arrache le pécheur à l'abîme. L'aube se lève, l'aube de funérailles et de victoire. Voici, dans la lueur pâlissante des torches, le cercueil d'Elisabeth, la dépouille terrestre de la martyre. De mâles voix entonnent la louange du sacrifice : « Sainte est la vierge, qui maintenant, unie aux phalanges célestes, se tient debout devant le trône de Dieu ! Bienheureux le pécheur pour qui elle a pleuré, pour qui ses larmes obtiennent le salut (1) » !

Tannhäuser tombe à genoux, il s'abat sur le cercueil, il meurt, priant le nom de la Libératrice. Alors seulement nous *voyons* le miracle accompli ; le signe resplendit de nos certitudes intérieures : les verdures ressuscitées au bois mort de la crosse annoncent à tous que miséricorde a été faite. Les voix claires des plus jeunes pèlerins célèbrent la merveille : « Criez par tous pays qu'il a trouvé grâce devant Dieu ! » Et le religieux chora des pardonnés retentit de nouveau : « Le salut fut accordé au pénitent ; il entre maintenant dans la paix éternelle. »



Un autre sens est encore au duel d'Elisabeth et de Vénus comme au pardon de Tannhäuser. Au delà du drame humain, — l'essentiel de l'œuvre et sa gloire, — une idée générale est à marquer, humaine aussi, très artistique et philosophique également. Et l'ouverture, poème musical qui forme à lui seul un ensemble pleine-

(1) Heilig die Reine, die nun vereint
Göttlicher Schaar vor dem Ewigen steht!
Selig der Sünder, dem sie geweint,
Dem sie des Himmels Heil erfleht !
(*Tannhäuser*, acte III, scène III.)

ment significatif, nous restitue ce sens nouveau plus clairement peut-être que le drame lui-même.

Vénus, Elisabeth, Tannhäuser sont les trois héros de l'œuvre, classés par gradation d'importance. L'ouverture est un résumé, un songe poétique de ce drame, une synthèse très abréviative, — combien puissante! — du conflit moral qui va nous être présenté, et de la solution qu'il comporte. Mais les principes, les éléments en lutte y interviennent bien plutôt que les personnages concrets. Si en effet nous analysons l'ouverture, nous voyons que Tannhäuser n'y paraît qu'à titre d'épisode musical actif (par l'hymne à Vénus, deux fois répété), et ne prend pas dans l'ensemble un rôle symphonique important. La figure précise de Vénus ne se dessine qu'une fois, au solo de clarinette où chante le thème de séduction (1). Nul motif, nul effet ne se rapporte à la personne d'Elisabeth. Mais deux mondes sont en lutte : le monde chrétien de la foi, de la pureté, de la grâce, — le monde d'Elisabeth, — signifié par le choral des pèlerins, et le monde des sens, représenté par les thèmes et les rythmes du Venusberg. Nous sentons donc là un aspect général et symbolique du drame, le conflit de ces deux mondes, et leur réconciliation finale.

Cette réconciliation peut sembler irréalisable. Il faut pourtant qu'elle se fasse : si le monde de la chair avoue la royauté de l'esprit, il sera délivré par sa soumission même. Le mal n'est point dans les choses, mais dans le désordre des choses, dans la rupture de leur harmonie, la méconnaissance de leur finalité supérieure. La théologie la plus haute approuve ici l'invincible intuition de l'art : les sens ne sont point condamnés, la Beauté n'est pas coupable, la joie n'est point mauvaise, mais bonne et sainte au contraire, dès que l'harmonie se réorganise, dès que tout s'ordonne selon la loi d'amour et de lu-

(1) Geliebter, komm; sieh dort die Grotte...
(*Tannhäuser,* acte I, scène II.)

mière (1). Ainsi la Nature sera tout entière bénie; tous désirs s'accorderont à des rythmes meilleurs; tout être créé aspirera vers la Foi et vers la Grâce ; le Venusberg désirera sa propre rédemption (2). Rédemption de la chair et de la beauté de la chair, allégresse de la Nature renouvelée, sanctifiée par le Verbe du tout-puissant Amour, voilà ce qu'exprime la conclusion grandiose de l'ouverture, cette prodigieuse aube musicale, graduelle conquête de l'orgie par la prière, transfiguration jubilante des motifs coupables, enlaçant de leur ronde le royal éclat du cantique. La miséricorde octroyée au repentir soudain de Tannhäuser descend sur tout ce qui souffre et désire, pour ramener toute créature à l'harmonie de l'amour, pour rendre à la beauté son caractère immortel et divin. Elisabeth n'a pas seulement triomphé de Vénus, — elle l'a rachetée.

(1) M. Wolfgang Golther observe, dans les *Bayreuther Blätter* (XVI[e] année, 1872, XII, p. 449) la juxtaposition immédiate du titre donné à Vénus par Tannhäuser (au 1[er] acte du drame), « *Göttin der Wonne und Huld,* » de son appel à Marie, et de la chanson apaisée, souriante, du jeune pâtre, « *Frau Holda,* » dès que la lumière est revenue.

(2) Cf. *Parsifal*, acte III :

Ich sah sie welken
die einst mir lachten,
ob sie nach Erlösung schmachten ?

Il faut encore noter, dans *Parsifal,* l'application que Wagner fait à l'ensemble des êtres et des choses (aux plantes même), du motif de componction et d'humble désir que chantaient les pèlerins de *Tannhäuser* : « *Ach, schwer drückt mich der Sünden Last.* » D'ailleurs, en l'ouverture de *Tannhäuser,* la volupté du Venusberg se déchaîne si furieuse que cette frénésie de plaisir ne va pas sans une étrange impression de souffrance. La pensée de l'œuvre n'en est que plus profonde et plus vraie.

CHAPITRE V

ERIK — WOLFRAM — MARKE — HANS SACHS

> Que mon chant inspiré résonne, pur Amour, pour ta gloire !
> (*Tannhäuser,* acte I, scène IV.)

Lorsqu'il créa la première de ses grandes Dévouées, Santa, Wagner lui imposa de briser une âme aimante pour sauver l'âme maudite. Il voulut que ce dévouement terrible, vainqueur de tout égoïsme personnel, de toute arrière-pensée de conservation, ne fût pas arrêté davantage par les amitiés, les tendresses environnantes. Il plaça donc Erik aux côtés de Senta, Erik, le fiancé autrefois choisi par Daland, agréé par Senta elle-même ; et si la divine Pitié ne fermait les yeux de la jeune fille à tout ce qui n'est pas pour son cœur l'unique réalité, c'est-à-dire le malheur absolu appelant l'absolue immolation, il n'aurait aucun rival à craindre. Il représente dans le drame le bonheur paisible offert à Senta, la calme et fidèle affection que la vie propose à une âme droite, le Bien en un mot, dont l'ennemi est précisément ce Mieux inexorable, le sacrifice complet, gratuit, aux souffrances d'un inconnu, du sombre passant de la Douleur que la Charité pressent et attend.

Le personnage d'Erik est sans doute un peu pâle à côté de figures telles que le Hollandais et Senta. Son rôle d'ailleurs n'est aucunement indispensable au drame concret, mais, comme nous venons de le dire, il ajoute un élément moral important au sacrifice de Senta. De plus,

il prouve l'incompréhension du sacrifice, de l'Amour rédempteur, par le monde, par tous ceux qui appartiennent au monde, fussent-ils les meilleurs et les plus fidèles. Sans examiner le degré de vérité objective que cette thèse renferme, — le « monde » signifie, en notre pensée, le domaine de l'ordinaire raisonnement, de cette raison qui ne comprend pas, selon Pascal, les raisons informulables du cœur, — l'idée en est bien wagnérienne, et se présente, sous d'autres aspects, en d'autres drames du maître. Waltraute ne peut pas approuver Brünnhilde, de même qu'Erik ne saurait admettre l'impulsion qui précipite Senta vers le dévouement et la mort ; et Senta pourrait répondre aux questions d'Erik ce que Tristan répond à la douloureuse interrogation de Marke : « Le motif mystérieux que tu cherches, il m'est impossible de te le dire, et ce que tu me demandes, jamais tu n'arriveras à le connaître (1)... »

Il faut constater que l'amoureux délaissé, ce personnage vainement sentimental et parfois ridicule de l'opéra ancien, se transforme singulièrement sous les traits d'Erik. Erik commence déjà d'échapper aux conventions habituelles : il a des accents vrais, une tristesse réelle, une passion très émue, suppliante, qui ne permettent pas de le confondre avec le ténor obligatoire et quelconque (2). Le duo d'Erik avec Senta, qui est bien plutôt une « scène à deux » qu'un duo véritable et qui fait songer par moments à la scène de la chambre nuptiale de *Lohengrin,* se termine par une page très neuve, très dramatique surtout : c'est le récit que le jeune chasseur fait du songe qui l'effraye. Le surgissement du motif lugubre du Hollandais, le discours très agité d'Erik sur le tremolendo des instruments à cordes, son cri de désespoir enfin, après le coup de folie rédemptrice qui vient

(1) *Tristan und Isolde,* acte II, scène III.
(2) Wagner insiste, dans ses explications, sur la tristesse sombre et l'énergie désespérée d'Erik.

d'entraîner Senta, toute cette progression d'effets est telle qu'un maître seul la pouvait écrire.

***

Les grands dramaturges ne réalisent pas toujours, dès leur premier effort, les situations et les types qu'ils conçoivent. Souvent, l'idée initiale qui les a frappés évolue, se modifie. Lorsqu'on parcourt le cycle de leurs œuvres, on y trouve échelonnés, se complétant, s'achevant les uns par les autres, des groupements, des figures, qui sont comme les ébauches, les états successifs d'une même conception. Erik, l'amoureux fidèle que Senta néglige, est une esquisse, la première forme vue d'un grand type humain. Promptement, Wagner s'aperçut que la victime, touchante déjà, pouvait devenir infiniment plus noble, génératrice d'émotions plus fortes, par l'idée du renoncement. On sait que le personnage de Don Ottavio, dans le *Don Giovanni* de Mozart, personnage habituellement peu compris de la critique et du public, lui paraissait une figure de très haut caractère. On pourrait dire que le Wolfram de *Tannhäuser*, directement inspiré d'Erik, doit également quelque chose au respectueux fiancé de Dona Anna. Mais Ottavio était le collaborateur d'Anna dans l'œuvre de la juste vengeance ; Wolfram sera le collaborateur d'Elisabeth dans le sacrifice et dans la rédemption.

C'est ici, par cette idée du dévouement, que s'affirme le génie poétique de Wagner. Wolfram d'Eschenbach, dans *Tannhäuser*, n'est pas seulement un amoureux délaissé, comme Erik dans *le Vaisseau-Fantôme*. Il prend une forte signification humaine et dramatique par son indéfectible foi religieuse, sa générosité de rival sans haine, sa mâle douceur de chevalier et de chrétien, le double sacrifice qu'il offre à l'Amitié et à l'Amour.

Le Wolfram de l'Histoire, celui qui fixa son propre

idéal chevaleresque en son poème de *Parzival*, fut une noble personnification du moyen âge germanique ; de cœur droit, de nature ferme, il vécut loyalement, bravement, souhaita sans doute d'obtenir une grande réputation de poète, mais dans une intention toute morale. Il voulut glorifier la vie du chevalier, en prôner les vertus, intéresser les âmes, par la fiction, à sa conception de la piété et de l'honneur. Il n'eut sûrement pas le talent aisé, brillant, d'un Chrestien de Troyes, ni la rude simplicité qui donne tant de grandeur à nos vieilles gestes anonymes. Mais, travaillant de seconde main, dépourvu d'invention, ignorant les ingéniosités et les élégances, empruntant ses sujets à des auteurs en renom, il n'en fit pas moins œuvre de grand poète. Il a réuni des matériaux divers en de vastes en sembles. il y a mis son âme à lui, âme naïve et grave, amie de toutes les sages pensées, de tous les beaux sentiments. Le fond le préoccupa plus que la forme, et c'est une idée très élevée, très pure, qui anime, inspire, relie dans une supérieure unité les nombreux épisodes de ses poèmes.

Wagner a créé, de par le droit de son génie, un Wolfram d'Eschenbach plus haut, plus attachant que celui de l'Histoire. Il a médité sur la droiture d'esprit du minnesinger, son respect de la tradition, son culte réfléchi de l'honneur, sur toutes les vertus solides du Wolfram historique, plus féru de chevalerie que d'art, plus soucieux de moralité que de lyrisme. Ces éléments, il ne les a conservés qu'en les transformant, en les pénétrant davantage de générosité et de tendresse. A la plus rayonnante vertu, le Wolfram de Wagner unit la passion la plus chaste et cependant la plus réelle. Il a la foi vibrante et l'amitié cordiale. Il passe dans le drame de *Tannhäuser*, revêtu de grandeur, auréolé de bonté, résigné sans faiblesse, héroïque jusqu'au silence.

Il est surprenant que nul critique, en France, n'ait encore été frappé des rapports étroits qui existent entre la figure du Wolfram de *Tannhäuser* et celle du Hans

Sachs des *Maîtres Chanteurs* (1). Ces rapports étaient à prévoir, d'après la parenté très évidente des deux sujets, et Wagner lui-même ayant dit que l'idée lui vint d'opposer aux joûtes des *minne singer* les épreuves et les concours exigés par les *meistersinger,* — successeurs bourgeois des chevaliers-poètes, — des aspirants à l'honneur de la maîtrise. Le minnesinger Wolfram s'efface devant son rival, parce qu'il a vu clair, mieux que personne, en l'âme de la princesse Elisabeth. Le meistersinger Hans Sachs sacrifie le rêve involontaire qui s'était formé en lui, — et que l'inquiet dépit d'Eva, une singulière réunion de hasards et d'apparences, avaient poussé en quelque sorte vers des réalisations imprévues, — parce que seul il a touché le fond des choses, compris l'amour d'Eva pour Walther de Stolzing, et l'esprit de Walther, et sa propre nature, sa propre destinée, et le sens véritable de la vie.

Si l'idée du renoncement existe déjà, à quelques égards, dans *les Fées* et dans *Rienzi*, si elle s'affirme, au *Fliegender Holländer,* par le dévouement de Senta, Wolfram n'en est pas moins le premier des héros wagnériens qui la personnifie clairement, expressément, d'une manière désintéressée, — car, dans le cas de Senta, nous sommes en présence d'une passion toute-puissante, d'un transport irrésistible où s'anéantit la liberté morale. Au sens tout religieux, tout chrétien du mot, Wolfram renonce. La haute situation tragique où il se trouve, le silencieux exploit qu'il accomplit, — faits dramatiques forcément laissés au second plan dans *Tannhäuser,* — ont dû sembler à Wagner dignes d'inspirer une nouvelle œuvre. En cette œuvre, le Renonceur deviendrait le personnage central, l'âme poétique et humaine de tout l'ensemble.

(1) Une très vague indication de ce genre existe, à ma connaissance, dans un seul ouvrage français, une petite brochure in-8, intitulée *les Héros du Drame wagnérien*, par *Jacques Hermann* (Mme Pidoux) ; mais l'auteur, de qui d'ailleurs il faut louer les vues justes et la façon personnelle d'envisager les questions, ne paraît pas sentir la filiation qui relie Wolfram et Sachs, et son classement est d'ordre tout général. *Les Héros du Drame wagnérien* ont été publiés à Bruxelles, chez Maquardt, en 1883.

Et c'est une raison de plus, essentielle, pour nous décider à voir en Wolfram le prototype de Hans Sachs.

Un autre caractère de Wolfram, intimement lié à son renoncement, — au point d'en être l'une des conditions déterminantes, — c'est l'amitié. Wolfram est le héros de l'amitié, — le moins égoïste de nos sentiments affectifs.

C'est là un important aspect du rôle; c'est même celui sous lequel Wolfram nous apparaît tout d'abord. Quand le landgraf et les autres chasseurs aperçoivent Tannhäuser prosterné sur le sol, dans le val printanier de la Wartburg, Wolfram est le premier qui reconnaisse en ce pénitent l'ami et le rival. « *Heinrich !* » Ainsi l'appelle-t-il, familièrement, saisi d'une émotion soudaine. Et lorsque le soupçon se dessine aux interrogations des autres minnesinger, lorsque la menace déjà gronde en la phrase rude, comme armée, de Biterolf, Wolfram prend la parole, substitue son amitié confiante aux doutes, aux réserves de ses compagnons : « Voyez! Est-ce là l'attitude de l'orgueil?... Sois le bienvenu, ô chanteur intrépide, qui manque depuis si longtemps à notre phalange! » Quelle cordialité en cette apostrophe, qui emporte, par la progression de son rythme, par le large élan de sa mélodie, les dernières hésitationsdes minne singer (1)! Plus loin, quand échoue auprès de Tannhäuser l'insistance des chevaliers, c'est la voix de Wolfram qui prononce les mots efficaces : « Reste — auprès d'Elisabeth! » C'est lui, seul digne d'expliquer le saint mystère de l'amour, qui va rappeler les luttes passées, proclamer généreusement la supériorité de son propre rival, et la préférence accordée aux chants de ce rival par la reine des poéti-

(1) L'autorité de Wolfram est indiquée musicalement par ceci, qu'à deux reprises sa voix impose la forme mélodique, — et le sens général des paroles, — au groupe des autres chevaliers. Ce n'est point là l'effet d'une pure convention d'opéra : même à l'époque du *Vaisseau-Fantôme*, de *Tannhäuser* et de *Lohengrin*, Wagner savait faire tendre les formes convenues vers une juste signification dramatique, et les employer selon une sorte de logique humaine très expressive.

ques tournois, Elisabeth : « Quels que fussent les hasards de nos joûtes, tes victoires ou tes échecs, il est un prix que seul tu as pu conquérir... Etait-ce un charme, était-ce un pouvoir pur qui t'a permis d'accomplir ce miracle, de captiver la vierge la plus riche de vertus par ton chant de joie et de souffrance?... Mais depuis que tu nous quittas si fièrement, elle a délaissé nos assemblées... Reviens parmi nous, vaillant poète! Que ton chant ne s'éloigne plus du nôtre! Qu'*elle* ne soit plus absente de nos fêtes, — que son étoile nous éclaire de nouveau (1)! »

Combien cette amitié magnanime de Wolfram ne se prouve-t-elle pas au deuxième acte, lorsque le noble minnesinger conduit Tannhäuser auprès d'Elisabeth! En abordant la scène du concours, nous touchons au troisième caractère humain du personnage, son amour pour Élisabeth, amour qui, au contraire de toutes les habitudes dramatiques, est la cause intérieure de son renoncement.

Les pages annoncent le nom du chanteur qui doit ouvrir la joûte : « *Wolfram von Eschenbach — beginne!* » Et, puissance admirable de la musique, une simple série d'accords, graduant leurs religieuses harmonies, résume la foi de Wolfram, la hauteur, la chasteté de sa pensée, sa conception mystique de l'amour. Il se lève, il fait résonner la harpe, il loue son auditoire, les guerriers forts, les dames belles et gracieuses; mais sa voix tout à coup devient plus douce, voilée presque, empreinte d'intime respect, de fervente adoration : « Vers une seule de ces étoiles se dirige mon regard... Mon âme, avec une émo-

(1) On connaît l'admirable *andante* en *ré* majeur que Wagner a écrit sur ces paroles de Wolfram, et dont le thème dirige ensuite un court mais puissant ensemble. C'est encore là une des pages que certains « Wagnériens », détracteurs inintelligents de *Tannhauser*, condamnent comme trop « italiennes », sans comprendre que la forme ancienne employée par le maître est aussi justifiée ici qu'elle peut l'être dans une œuvre musicale, et surtout que l'expression du caractère de Wolfram est donnée par cette mélodie avec une justesse et une beauté supérieures.

tion sacrée, se recueille en sa prière. » La strophe commence alors, sur un rythme grave et tendre, pleine d'admirations discrètes, et la mélodie s'y ébauche qui plus tard chantera l'étoile du soir, aux tristesses du troisième acte : « Une fontaine merveilleuse apparaît à mes yeux... sa fraîcheur de délices est inexprimablement bonne à mon cœur; et je ne la voudrais point troubler de mes lèvres, je ne voudrais point, par une coupable audace, en détruire la sainte limpidité. Mais je souhaiterais, en priant, me sacrifier pour l'Aimée, et répandre, épuiser pour elle tout le sang de mon cœur. »

Il était nécessaire que Senta, pour sauver le Hollandais, fût sourde aux plaintes du malheureux Erik. Il est plus nécessaire encore que la princesse Elisabeth, toute à l'amour, toute au salut de Tannhäuser, ne soit point détournée de son œuvre par la si touchante adoration de Wolfram. En ce culte très pur, très passionné cependant, elle ne doit voir que le signe d'une âme généreuse, dévouée jusqu'à la mort, capable, à l'heure suprême, de comprendre son silence à elle et son immolation.

La joûte continue. L'ardente strophe de Tannhäuser a provoqué le défi de Biterolf, défi violent que suit aussitôt une insultante réponse. Déjà les mains se crispent sur la garde des épées. Wolfram, avec la majesté que lui donnent sa foi et sa calme vaillance, intervient pour apaiser les esprits. Il invoque le secours du Ciel, il chante l'hymne du religieux amour. Mais l'Enfer est déchaîné. L'hymne à Vénus, comme une explosion de foudre dans un lourd ciel d'orage, a jailli de la harpe, des lèvres de Tannhäuser.

On s'étonne parfois qu'en l'imprécation meurtrière des chevaliers contre le blasphémateur qui vient de proclamer son crime à la face de tous, Wolfram mêle sa voix à celle des autres minnesinger. Il n'y a point là pourtant de contradiction avec les sentiments logiques du personnage. Laissons de côté les impérieuses nécessités dramatiques exigeant qu'Elisabeth, en son intercession, soit

absolument seule contre tous, dépourvue d'un appui quelconque, même lointain : il faut qu'elle oppose son héroïque faiblesse de femme, son amour sans espérance, — on pourrait dire sans excuse terrestre, — à l'unanimité formidable de la colère, de la justice et du droit. Mais Wolfram peut et doit prononcer les mêmes paroles que les ordinaires personnages de la scène, tout supérieur qu'il leur soit, car sa croyance la plus sainte est outragée par Tannhäuser, qui vient de se mettre hors la loi, hors le monde. De plus, son amour pour Elisabeth vient de recevoir la plus sanglante offense. Elle, l'ange aimé, la reine de sa pensée, de sa muette douleur, celle à qui naguère il amenait, le cœur saignant d'immolation, l'ami qui était en même temps le rival, elle a été trahie, indignement, par cet infâme ; lui, il versait en silence « tout le sang de son cœur », il donnait Tannhäuser à Elisabeth, et voici que devant lui, devant tous, devant Elisabeth, ô sacrilège sans nom ! Tannhäuser s'est targué du péché irrémissible, déchirant le cœur de la Sainte, jetant, aveugle, l'insulte mortelle à cette fidélité sans tache, et rugissant, fou de luxures, le los de la Grande Prostituée ! C'en est trop, l'homme se réveille, le chevalier se révolte, et Wolfram lui aussi met l'épée à la main.

Au troisième acte, dans le val d'automne où descend la mélancolie du soir, Wolfram veille de sa présence la douloureuse attente d'Elisabeth. « Je savais bien, murmure-t-il, la trouver ici en prière... » Le renoncement le possède désormais sans restriction : il s'identifie moralement avec Elisabeth. Le dévouement de la Sainte, — qui l'avait scandalisé, comme les autres minnesinger, à l'heure de l'affreuse catastrophe, — le remplit désormais de grave adoration, et il s'écrie, se parlant à lui-même : « O pouvoir éternel du saint Amour ! » A son tour, il n'a plus qu'un désir, le pardon du coupable. Les derniers raisonnements de l'homme selon le siècle ont disparu de son âme : le solennel automne qui a pacifié les

sèves semble également régner dans ce cœur dépouillé de tous les bonheurs périssables, de tout le brillant et le fragile de la vie : « *Schon fällt das Laub, die Heimkehr steht bevor...* »

On sait la phrase unique, si respectueuse, qu'il adresse à Elisabeth, dans le moment que la Sainte se relève et reprend le sentier de la Wartburg. Le fidèle Wolfram suit des yeux la blanche forme féminine qui s'éloigne. Pour la dernière fois, il a vu Elisabeth, celle qu'il aima si pieusement en ce monde. A présent, la nuit devient plus sombre, la solitude plus triste, mais la foi pure de qui a su renoncer selon le Christ domine les instinctives terreurs : au ciel scintille l'Etoile, l'Etoile de l'immortel Amour. Elle est la lumière, elle est le guide, et Wolfram qui la chanta, à trois reprises, alors que l'ombre ne s'était pas encore étendue tout à fait sur sa vie (1), prend de nouveau sa harpe de poète : « O toi, ma douce Etoile du soir, toi que j'ai toujours saluée avec tant de bonheur, salue-*la* pour moi, dis-lui le salut de ce cœur qui ne l'a jamais trahie, quand elle passera près de toi, fuyant la terrestre vallée, pour entrer là-haut dans la félicité des anges... »

Nous avons dit que Wolfram devenait le collaborateur d'Elisabeth dans l'œuvre de rédemption. Il l'est déjà par le désir, il va l'être par les actes. Tannhäuser est apparu, condamné. Après un involontaire sursaut d'horreur, Wolfram s'approche du maudit. Transporté de charité, il accueille en consolateur, en ami, l'excommunié que le monde repousse. Pendant le suprême assaut de l'Enfer, il s'attache au désespéré, lutte contre sa folie, lui crie que le salut est possible encore. En l'instant où le choix éternel se consomme, il appelle Elisabeth au secours, il proclame le nom de la Bien-Aimée, le mot de l'Amour

(1) Au premier acte, la comparaison d'Elisabeth avec l'étoile paraît dans le chant de Wolfram (andante en *ré*, au commencement du septuor). Au deuxième acte, elle figure en chacun des deux chants de concours de Wolfram.

qui sauve : « Un Ange a prié sur la terre; il va planer, il plane déjà sur toi pour la bénédiction du salut — *Elisabeth !* »

Et c'est la récompense de Wolfram. Le chœur pieux qui accompagne le cercueil de la Sainte promet au Pécheur le salut ; mais Wolfram n'attend point : son amitié pour Tannhäuser, son amour pour Elisabeth, le mérite de sa foi et de son renoncement lui ont valu une clairvoyance plus prompte. Les autres espèrent — lui, il sait : « *Heinrich, du bist erlöst !* — Henri, tu *es* sauvé ! »

***

La douleur du roi Marke prend logiquement sa place dans ce développement d'une situation initiale à travers plusieurs drames. Au point de vue extérieur, la correspondance des personnages s'établit surtout entre Erik et Marke d'une part, entre Wolfram et Sachs de l'autre. Mais il importe de marquer le caractère personnel du roi de Cornouailles, les sentiments qui lui appartiennent en propre.

Où beaucoup d'auditeurs et de critiques ne voient qu'une situation indigne de la tragédie lyrique, ridicule même, Wagner a vu une très sombre catastrophe, une énigme de tristesse. Marke, à aucun instant, n'excite le sourire. Il demeure grand, sa peine nous gagne, et le poète sait nous émouvoir par les plaintes de l'époux trahi, sans nous permettre néanmoins de condamner l'ami qu'il accuse. L'impression est obtenue d'un conflit dont personne n'est coupable, et dont les acteurs adverses ne peuvent même plus se comprendre réciproquement, car ils appartiennent à deux mondes distincts, désormais étrangers l'un à l'autre.

Un thème sublime, exposé par la clarinette-basse, repris par la voix, précisé de paroles admirablement douloureuses, sert de motif principal à la très longue et très belle lamentation de Marke. D'autres thèmes apparaissent au

cours de cette plainte, particulièrement celui qui colorait la phrase de Tristan au premier acte : « Comment pourrais-je diriger le navire vers le pays où Marke règne ? »

Non moins que la musique, le discours est éloquent : « Où donc est la fidélité, puisque Tristan m'a trompé ? Où l'honneur, où la droiture, puisque Tristan, trésor de chevalerie, vient de les perdre ? La vertu avait choisi Tristan pour bouclier...où s'est-elle enfuie maintenant, puisqu'elle s'éloigne de Tristan, puisque Tristan m'a trahi ! »

En cette vénérable plainte, si noble, si amère, pas un mot de reproche à Isolde. La trahison de Tristan est pour Marke l'affront essentiel, la douleur sans remède. De la princesse d'Irlande, fille d'une race vaincue, destinée par le traité de paix à son trône et à sa couche, malgré la disproportion des âges, malgré l'orgueil blessé et les rancunes nationales insatisfaites, Marke n'attendait qu'un peu de soumission, de douceur, l'acceptation silencieuse, résignée tout d'abord, reconnaissante peut-être à la longue, d'un sort glorieux aux regards du monde, et de bienfaits octroyés patiemment, généreusement. De plus, il juge sans doute la femme un être naturellement fragile, de qui les faiblesses sont presque toujours inconscientes. Mais le neveu comblé de la faveur royale, le chevalier jusque-là sans défaut, le héros de Cornouailles, l'ami surtout, Tristan, celui-là même qui le décida à sceller l'alliance des deux peuples, ennemis naguère, en prenant Isolde pour épouse, — en être abandonné, outragé, trahi, voilà ce qui paraît inexplicable à Marke (1). C'est-là, selon son cœur,

(1) Dans la très remarquable étude de M. de Fourcaud sur *Tristan et Isolde* (*Revue Wagnérienne*, 2me année, nº VI, juillet 1886), ce point important du caractère de Marke est clairement indiqué : « Plusieurs voudraient moins longues les lamentations du roi Marke. Eh bien ! non, la lente mélopée du roi ne saurait se brusquer d'aucune sorte. Marke est un vieillard ; il conçoit de l'événement plus de douleur que de colère, et sa surprise s'épanche d'autant mieux que nulle sensualité ne souille son cœur royal. Quelle déception pour lui que la perfidie de Tristan ! En qui dé-

le crime que rien n'excuse, que rien non plus n'expie. Et devant sa lugubre découverte, osant à peine en croire ses yeux, ne pouvant se résoudre à punir, il demande, navré d'indicibles angoisses, une parole qui l'éclaire, un mot qui puisse rendre compréhensible la folie de Tristan, expliquer la blessure mortelle que lui porte la main de l'ami, l'effrayant mystère dont la catastrophe présente n'est que le signe visible.

Plus tard, quand nous revoyons Marke, en la dernière scène du troisième acte, il a entendu la parole souhaitée; il a cru du moins l'entendre : Brangäne lui a dit « le secret du philtre ». Il continue d'ignorer la réalité, qui est l'amour; l'apparence lui suffit, comme elle avait suffi à Brangäne, comme elle suffira au monde, à tous ceux qui ne pénètrent pas jusqu'à la vérité des âmes (1). Le philtre est l'excuse fictive, vraisemblable d'ailleurs, qui se substitue à l'excuse vraie, ou plutôt à l'absolu, qui n'a pas besoin d'excuse. Généreux, capable des plus hauts sacrifices, Marke, dès cette nouvelle, a pris la mer pour rejoindre Isolde et Tristan, pour renoncer à l'épouse qui n'est encore que la fiancée (2). Mais il arrive trop tard, et sa pensée magnanime ne peut qu'accompagner, comme

sormais placera-t-il sa confiance? Il ne pense pas à tuer; il voudrait que Tristan se défendît... »

Pour l'âge de Marke, nous ne nous arrêterons pas à de subtiles discussions, d'autant plus que les curieux trouveront de nombreuses études sur ce point, publiées en Allemagne, et d'ailleurs assez dépourvues d'intérêt. Il suffit de rappeler que Marke est l'oncle de Tristan (le frère de son père), qu'il est veuf et qu'Isolde, dans sa révolte du premier acte, l'appelle «le roi fatigué de Cornouailles ».

(1) Cf. H.-S. Chamberlain, *Das Drama Richard Wagner's*. Leipzig, Breitkopf and Härtel, 1892, in-8 (p. 66).

(2) Il résulte du texte, pris en son sens le plus naturel, que le mariage de Marke et d'Isolde n'a pas été célébré encore lorsque se passent les divers événements du drame.

Brangäne dit en propres termes (acte III, scène IV) que Marke veut « renoncer » à Isolde pour la donner à Tristan :

In See er stach
dich zu erreichen,
dir zu entsagen,
dir zu führen dem Freund.

la bénédiction du renoncement, l'extase d'Isolde expirant sur le corps de l'aimé.

***

Après Erik, Wolfram et Marke, nous arrivons à Hans Sachs, le personnage complet, devenu le centre de l'action morale. L'épanouissement de l'idée primitive est tel ici qu'il n'y a guère de rapport sensible unissant le premier terme de la série au dernier, mais les filiations demeurent certaines pour les états intermédiaires qui précèdent le type définitif, intégral, créé par le génie de Wagner. Après l'amoureux délaissé, simplement touchant — Erik — Wolfram est venu, que l'amitié et l'amour ont rendu capable d'un saint renoncement ; puis Marke, grande et noble victime, agent involontaire de catastrophes, qui aurait renoncé s'il avait pu comprendre, et dont la plainte symbolise l'éternel malentendu entre les destinées amies. Et c'est enfin Hans Sachs, un héros du renoncement, que Wagner a choisi dans l'existence familière, dans la quotidienne réalité.

Ce dernier point est très important. Il ne faudrait pas se méprendre sur l'archaïsme relatif du costume et du décor : Sachs, Beckmesser, David, Pogner, Eva, Magdalene vivent de notre vie à nous ; nous les avons vus et entendus, maintes fois, dans toutes les conditions sociales, et l'aventure amoureuse qui constitue — extérieurement, — le sujet des *Maîtres Chanteurs* se reproduit journellement à nos regards. Le recul de la date, l'absence également de tout canevas historique précis favorisent l'expansion musicale, la floraison du pur sentiment humain. Mais il faut observer que la sphère de cette libre action psychologique n'est point celle où se meuvent

et Marke ajoute : « Je t'ai suivie, à pleines voiles, pour te marier à mon noble ami. »

Dem holden Mann
dich zu vermählen,
mit vollen Segeln
flog ich dir nach.

les héros d'exception, les personnages mythiques, résumant des races, des croyances, des mondes. C'est la sphère habituelle de nos actes, le milieu où se déroule le cycle de nos chagrins et de nos joies intimes. En de telles occurrences, — qui semblent aux esprits superficiels indignes de fixer l'attention du musicien ou du poète, — l'homme intérieur se révèle, non moins qu'aux hasards les plus extrêmes de la tragédie ou de l'épopée. L'infinie variété des passions et des caractères nous apparaît aussi clairement, en cette fort simple histoire, par les ruelles de Nürenberg, dans l'échoppe du cordonnier Sachs, la maison de l'orfèvre Pogner, que dans les salles de la Wartburg ou sur les glorieuses hauteurs du Walhall. Minnesinger, meistersinger, Wälsungen, dieux ou bourgeois, artisans ou héros, tous les personnages de Wagner sont expressifs d'humanité individuelle et générale, inépuisablement une et diverse. Liszt qualifiait de « miracles » les œuvres de Wagner : l'un des plus étonnants est sans conteste celui que le poète-musicien a réalisé dans *les Maîtres Chanteurs*, où une émotion si pure se mêle à une si libre fantaisie, où toutes les féeries de la musique s'accordent pour parer d'enchantement les plus simples incidents de la vie courante, et pour leur faire exprimer, pleinement, l'éternelle illusion de nos désirs.



Sachs est grand par l'esprit et par le cœur. Cet ouvrier est un poète. Il sait l'Art ; surtout il comprend l'Art. De plus, ce créateur est un sage. Il définit la poésie en artiste, en rêveur même (1), et soudain le voici prêt à toutes nécessaires initiatives, aux ingénieuses et bonnes tactiques, aux virils sacrifices également. Il a le respect des

(1) All' Dichtkunst und Poeterei
isi nichts als Wahrtraum-Deuterei.
(*Die Meistersinger von Nürnberg,* acte III, 1er tableau, scène II.)

maîtres (1), et aussi le goût du progrès, de tout ce qui est jeune, indépendant, spontané, de tout ce qui affirme le joyeux droit de la vie. Il rime des chansons en ressemelant des souliers, il a la bonhomie cordiale et brusque, le rire clair et sonore. Mais il sait lire également l'histoire et la légende, « l'universelle chronique, » il médite sur le néant des biens que tous convoitent, il philosophe familièrement, profondément, sur l'agitation des hommes, leurs vanités et leurs chimères (2).

Comme Erik, il a dû souffrir en reconnaissant l'inanité, la contradiction morale du rêve auquel les circonstances ont donné pour quelques heures une possibilité matérielle. Comme Marke, qui s'abstient de faire un seul reproche à Isolde, il a senti la fatalité des choses, l'erreur irréparable créée par les différences d'âges, de caractères et de pensées; mais, plus avisé, mieux renseigné sur le cœur humain que le roi de Cornouailles, il a compris ces vérités pratiques avant toute imprudence commise. Il n'a pas eu le tort de transporter un seul moment dans le domaine des faits les songes formés par l'imagination. Il a perçu le désir et la nécessité de son aboutissement, et le mystérieux motif des événements inexpliqués (3). Comme Wolfram, il a su se taire, se dévouer au bonheur d'autrui, résoudre l'amère douceur d'un impossible amour dans le noble désintéressement de l'amitié. Comme Wotan enfin, il renonce, il abdique tout pouvoir égoïste sur le monde des apparences, en des catastrophes moins tragiques sans doute, mais avec la plus admirable sérénité.

(1) Verachtet mir die Meister nicht,
Und ehrt mir ihre Kunst!
(Id., acte III, 2e tableau, scène v.)

(2) Wahn! Wahn!
Ueberall Wahn!
Wohin ich forschend blick'
in Stadt-und Welt-Chronik...
(Id., acte III, 1er tableau, scène I.)

Der unerforschlich
furchtbar tief
geheimnissvollen Grund...
(*Tristan und Isolde*, acte II, scène III.)

Il convient de voir nettement en quoi consiste le renoncement de Sachs. Sachs aime Eva, d'une façon quasi paternelle sans doute, puisqu'il a porté jadis la fillette dans ses bras (1), mais cependant la différence d'âge n'est pas si grande que certains commentateurs ont pu le supposer. Sachs n'est pas un vieillard comme Marke ; il est dans la maturité de l'existence et dans la pleine force du génie. Eva, par crainte d'échoir à Beckmesser, admet la possibilité de devenir la femme de Sachs, si elle ne peut appartenir à Walther (2). A coup sûr, elle n'a qu'un souhait, être donnée au jeune seigneur qui l'aime; mais, dans la situation qui lui est faite, enchaînée par cette clause que Pogner a voulue : « *Ein Meistersinger muss er sein !* », elle risque un pis-aller. Elle se rend auprès de Sachs, pour apprendre de lui le résultat de l'épreuve imposée à Walther, et, par la même occasion, pour savoir s'il se met sur les rangs. Afin d'obtenir les renseignements dont elle a besoin, elle flatte Sachs, elle tente de persuader au cordonnier-poète qu'elle ne serait pas fâchée de le voir triompher au concours. Exquis dialogue, où l'enfantine rouerie de la jeune fille est déjouée par la clairvoyante bonté du maître : « Un veuf ne pourrait-il aussi être vainqueur ? — Mon enfant, celui-là serait trop âgé pour toi. — Comment donc ? trop âgé ? l'Art seul ici décide ! à qui en possède la maîtrise de concourir pour m'avoir ! — Chère petite Eva ! tu veux me bercer d'illusions (3). — Ce n'est point moi, c'est vous : vous me faites des contes. Avouez plutôt que vous êtes d'humeur changeante... Dieu sait qui est installé maintenant dans

(1) Wohl, da ich dich gern in den Armen trug ?
(*Die Meistersinger von Nürnberg,* acte II, scène III).

(2) Voir la conversation entre Eva et Sachs, au 2e acte, et, au 3e (1er tableau), les deux vers décisifs d'Eva :

Denn, hätte ich die Wahl,
Nur dich erwählt' ich mir...

(3) « *Machst mir blauen Dunst* ; » littéralement : « tu me fais des vapeurs bleues. » Il faut remarquer qu'à certains égards c'est Eva, l'enfant, la jeune fille, qui seule entrevoit la vérité dans l'âme de Sachs.

votre cœur! j'ai pourtant cru y demeurer pendant de longues années. — Oui, parce que je te portais volontiers dans mes bras? — Je le vois aujourd'hui, c'était seulement parce que vous n'aviez pas d'enfants à vous. — Jadis, moi aussi, j'ai eu des enfants et une femme... — Votre femme est morte cependant, et moi je suis devenue grande. — Vraiment grande et vraiment belle!.. — C'est pourquoi j'avais pensé que vous me prendriez pour femme et pour enfant dans votre maison. — J'aurais donc comme cela un enfant et une femme? Sûrement ce serait une agréable chose... Oui, oui, petite, tu t'es bellement imaginé tout cela!... »

Ce rêve involontaire de l'amour, du bonheur avec Eva, Sachs en fait le sacrifice, et ce sacrifice est douloureux. Sans aucun doute, comme le remarque excellemment M. Chamberlain (1), Sachs n'a pas un instant la pensée d'entrer en lutte avec Walther, d'agir pour disputer au jeune seigneur la fille de l'orfèvre. Mais sa tendresse pour Eva lui était douce au cœur : bien qu'il n'osât se la formuler nettement, il en goûtait l'inavoué délice, et voici qu'il lui faut renoncer ce sentiment, rompre le charme, s'affranchir d'un rêve aimé : « Il fallait maîtriser le doux souci du cœur (chante-t-il en aparté dans le quintette, tandis que la félicité des amoureux s'épanouit mélodieusement)... ce fut un beau songe du matin..., j'ose à peine me le désigner à moi-même... (2). »

Un songe du matin, un de ces songes qui ne doivent s'accomplir qu'à l'aurore de la vie, c'est bien là l'amour de Hans Sachs pour Eva. Songe du matin, — songe du soir pour l'âme sereine du maître. Le combat intérieur est absolument invisible : nulle grande action apparente ne le signale. Un très petit nombre de paroles y fait allusion, mais la musique transforme ces paroles, y ajoute

(1) H.-S. Chamberlain, *Das Drama Richard Wagner's*, p. 85.

(2) S'war ein schöner Morgentraum;
Dran zu deuten wag'ich kaum...
(*Die Meistersinger von Nürnberg*, acte III, 1er tableau, scène IV.)

ce que les mots ne pourraient dire, ce qu'il leur est défendu d'énoncer ici.

Ecoutez Eva parlant au cordonnier-poète : « Les souliers que vous m'avez faits sont si beaux, si riches, si ornés, que je n'ai pas osé les mettre encore... — Demain pourtant, répond Sachs, tu devras les porter comme fiancée... » Cette phrase n'est rien, semble-t-il, à la simple lecture; mais l'accentuation mélodique, la progression lente d'une symphonie adorablement discrète, pendant que s'attendrit la voix, nous révèlent tous les sentiments du maître: une douleur voilée, celle du sacrifice qui commence, se glisse en cette phrase caressante, d'allure presque grave, intérieurement si émue : « Demain.., comme fiancée! » Ah! le beau songe matinal, et que la vie s'offrirait douce, si l'impossible se pouvait!

Plus loin, à la phrase un peu fâchée, un peu railleuse de la jeune fille: « Ami Sachs, vous ne dites rien? Je le vois, la poix n'est pas la cire..., en vérité, je vous croyais plus perspicace, » Sachs répond: « Enfant! la poix et la cire me sont toutes deux familières : avec la cire je prépare les fils de soie qui me servent à coudre tes fins souliers... » Plus clairement que la parole et le geste, la musique nous émeut : le thème initial du dialogue, ce motif dont la grâce lumineuse, toute féminine, accompagnait idéalement Eva, chante de nouveau à l'orchestre, plus délicat et plus pur que jamais (1). Combien se trompent ceux qui essayent, par de pauvres plaisanteries, d'attaquer cet admirable poème des *Maîtres Chanteurs?* Combien il nous est bon, au contraire, que Wagner ait fait si complètement sa magnifique démonstration, — défi triomphant aux conventions de fausse noblesse et de fausse grandeur! Dieu merci, pour ses héros populaires, Wagner n'a pas voulu un autre langage, d'autres soucis, d'autres plaisirs que ceux qu'ils devaient avoir, selon l'exactitude du plus vivant réalisme. Certes, il est question, dans *les Maîtres Chanteurs*, de cuir et de souliers, comme de rimes et de césures; on y parle de

poix et de cire, de fil, d'alène, de gâteaux et de saucisses; devant nous des boulangers, des savetiers, des tailleurs défilent, non des guerriers et des princes. Et nous nous en réjouissons, car les arguments que fournit la saine raison ne suffisent pas toujours à convaincre les esthéticiens du soi-disant « grand art », et il faut de telles expériences pour montrer la vanité de leurs règles.

Hans Sachs sacrifie, nous l'avons vu, le rêve trop charmant qu'il avait inconsciemment ébauché. Or, son renoncement ne se borne pas à ce sacrifice, qui lui est apparu sage, utile, indispensable. Sachs aide au succès de Walther, l'élu d'Eva, l'élu aussi de l'Art, le chanteur de qui le nom va grandir maintenant. C'est la bonté de Sachs qui ouvre à Walther le double ciel de la poésie et de l'amour — « *Parnass und Paradies* (1) ». Mais ceci n'est pas encore la victoire suprême de cette grande âme : ce qu'elle veut, ce qu'elle réalise, c'est l'extinction de tout égoïsme, serait-il explicable et juste, c'est le silence imposé à la plus légitime tristesse. L'âme renonce ; elle cesse de désirer les biens d'une vie dont elle a connu les épreuves et dont elle sait les illusions. Ces biens, elle les distribue autour d'elle, elle n'est plus heureuse que du bonheur d'autrui. Elle fait taire les plaintes de la nature humaine ; elle se juge, elle s'interdit toute faiblesse, et, libre enfin, elle trouve une première récompense, immédiate, dans le sentiment de cette entière liberté.

Le point central de ce drame intérieur est le monologue de Hans Sachs, au début du troisième acte. Ce monologue commence réellement dès le prélude, avec le grand thème de méditation qu'exposent les violoncelles ; le génie créateur du poète que la vérité glorifie et console, qui domine par l'Art toutes les contingences de la vie, s'affirme dans le « choral de Sachs », que les cors chan-

(1) Acte III, 2e tableau, scène v (*Abgesang* du *Preislied*).

tent majestueusement. La chanson du cordonnier monte aux violons, mais combien plus lente que lorsqu'elle rythmait le travail de l'artisan ! Infiniment douce et triste, elle dit les servitudes matérielles, l'aspiration idéale qu'a trompée l'existence, la résignation des jours laborieux et solitaires. Le choral retentit de nouveau, puis le thème de méditation, plus fort, plus large que naguère, car le génie de Sachs va prouver son énergie, sa bonté, sa puissante sagesse : les résolutions sont prises, les regrets sont apaisés, l'heure approche d'agir.

Alors, dans l'atelier qu'emplit la clarté matinale, une scène charmante et touchante se déroule entre David et Sachs. L'âme de Sachs a rêvé si loin et si haut qu'elle met un certain temps à reprendre conscience des menues réalités : « Je vois ici des rubans et des fleurs, toute une parure de grâce et de jeunesse... comment tout cela est-il entré dans la maison ?... Serait-ce donc jour de mariage ? » Il est impossible de plus délicatement laisser entendre, aux mots et aux silences qui séparent les mots, la douceur attendrie de Sachs, son renoncement presque souriant, en cette aube de fête, cet éveil du « songe du matin » auquel sa méditation s'est attardée sans doute. Ici encore, la musique dépasse la suggestion de la parole. Le motif caressant, enjoué, que l'orchestre tissait en légère trame symphonique autour de la conversation de Sachs et d'Eva au deuxième acte, reparaît ici un moment, plus tranquille et plus pur. Et en voici un autre, voisin du précédent, que l'on entendit lorsqu'Eva dépitée s'éloigna de Sachs, — à la fin de la même conversation, — et que le maître la suivit longuement du regard. Il reflète à la fois l'angoisse amoureuse de la jeune fille et l'écho de ce sentiment dans l'âme aimante de Sachs; une double tristesse s'y décèle ainsi, et deux tendresses s'y fondent également. Le retour de ce motif est merveilleusement ému, et l'on sent que ce qu'il exprime, la parole ne doit pas même l'évoquer.

La pensée de Sachs, dans le monologue célèbre, — dans

la partie du moins de ce monologue qui est dite sur la scène, — s'arrête longuement à la vanité du désir, de l'imagination et de l'effort humains, à la folie des hommes qui s'agitent sans cesse, poursuivent d'illusoires trésors, et s'imposent mille peines pour les conquérir. Ce décevant spectacle est fortement résumé par les phrases de Sachs, où la rudesse des expressions populaires donne un accent tout pittoresque à l'idée. Le cordonnier-poète fait un retour sur Nürenberg, sa ville aimée, paisible, et se demande pourquoi, elle aussi, la nuit précédente, a semblé peuplée de fous, en proie à d'inexplicables tumultes. Mais, à cette question, c'est la bonté, l'indulgence qui répondent : « Un kobold a fait ce miracle ; un ver luisant cherchait vainement sa compagne... C'était le parfum du lilas... c'était la nuit de la Saint-Jean ! »

Cette page est égale, poétiquement, aux plus belles des plus grands poètes. Quoi de plus admirable que cette âme élevée, bonne, absolument grande, qui s'immole silencieusement ? que cette philosophie si détachée, si pure, cependant si pratique, fortifiée d'expérience, compréhensive de la vie ? que cette indulgence enfin, paternelle, douce aux hommes et aux choses ? Longuement meurtri, le cœur a trouvé dans le renoncement sa délivrance, et la séduction inexprimable du monde se révèle désormais à lui sans le troubler, comme si ce monde était revenu à l'innocence première. Musicalement, — et c'est ne pas quitter la poésie que faire allusion à la musique, — les beautés de la scène ne sont pas moindres. Le motif qui chanta le charme tiède du soir erre à l'orchestre en mélodieux effluves ; les thèmes de la sérénade comique, de la frénétique bastonnade, susurrent apaisés, transformés, devenus eux-mêmes un frôlement de visions douces, l'enchantement mystérieux des nuits d'été : « C'était le parfum du lilas, — c'était la nuit de la Saint-Jean... »

Une saisissante modulation accompagne les paroles de Sachs : « Mais à présent est venu le jour de la Saint-

Jean! — Le motif de la fête, surgissant d'un crescendo irrésistible, s'élance joyeux, en un grand triomphe sonore. A l'œuvre!« Voyons comment Hans Sachs va faire, comment il va diriger l'illusion universelle, pour accomplir aujourd'hui un noble ouvrage (1) ! »

Le voici, le bon poète, réconfortant Walther, lui enseignant le moyen de vaincre. Par Sachs, le jeune homme devient conscient de son propre rêve, apprend ce qu'est la maîtrise véritable, et le rapport intime de l'Art avec la Vie. Il s'agit ensuite de jouer Beckmesser, de prendre l'ennemi en son propre piège; et puis encore de répondre à Eva, de lui révéler le bonheur tout proche... Ces actions, en réalité si grandes, Sachs les accomplit simplement, sans renier sa condition modeste, sans rougir de l'humble métier qu'il exerce. Et c'est au contraire de ce métier, de tous ces ordinaires détails de l'existence, connus de nous, voisins de nous, que le dévouement de Sachs prend sa valeur pratique et son enseignement.

Wagner a voulu que le sacrifice s'achevât par une apothéose. Sachs s'est libéré si complètement de tout égoïsme qu'il semble ne plus agir que pour autrui. Il a pris en main les intérêts de Walther et d'Eva, comblé Magdalene et David; les sentiments anonymes de la foule ont également en lui leur écho. Il est le poète d'une ville, d'une nation. Il peut dire véridiquement, naturellement: « Combien paisible est au cœur de l'Allemagne ma chère cité de Nürenberg! »

Sachs est le poète du Peuple, au sens que Wagner donne à ce mot. Il incarne la souffrance et l'espérance des multitudes, il s'en fait le représentant, la voix consciente. Il répond à la définition que Wagner donne du vrai Poète (avec lequel il ne faut point confondre l'assembleur de strophes, le virtuose purement littéraire), le Sa-

(1) Voir toute la scène entre Sachs et Walther (acte III, 1er tableau), et spécialement le discours de Sachs : « *Mein Freund! in holder Jugendzeit*, etc... »

chant de l'Inconscient,« *der Wissende des Unbewussten* ». D'où le caractère de ses discours, de tout son rôle, au dernier des *Meistersinger*. Déjà, au premier acte, il demandait que le Peuple jugeât lui-même le jugement des Maîtres, que le grand instinct humain contrôlât les us et coutumes érigés en lois de l'Art (1), et Beckmesser lui reprochait aigrement de rimer pour les coureurs des rues (2). Aussi, dans la joie de la fête, lorsque Sachs paraît après tous les autres Maîtres, le Peuple le reconnaît pour sien, et le salue d'une tonnante acclamation, attaquant d'une seule voix le plus aimé de tous les chants composés par le poète, le choral évoqué naguère aux solennités du prélude : « Debout! c'est le réveil. Voici l'approche du jour!... La nuit s'incline vers l'Occident; l'aube se lève de l'Orient; à travers le triste rideau des nuages, déjà resplendit la pourpre enflammée du matin! »

Ce poète, cet homme de haute sagesse, d'art cordial, est véritablement à tous. La victoire qu'il a remportée sur lui-même refleurit en gloires visibles. Le bienfait qu'il octroya aux deux amoureux de Nürenberg s'élargit dans le temps et dans l'espace: prêtre de l'Art vivant, de l'Art intégralement humain, Sachs unit Walther à Eva, la fière et fougueuse inspiration des élites au sentiment populaire, tendre, aimant, — la fiancée éternellement jeune... Et, présidant à cette union qui est son œuvre, il rattache ainsi la tradition à l'innovation, l'héritage des vieux maîtres aux promesses des libres génies.

(1) So lasst das Volk auch Richter sein...
. . . .
Doch einmal im Jahre fänd' ich's weise,
dass man die Regeln selbst probir...
(*Die Meistersinger von Nürnberg*, acte I, scène III.)

(2) Gassenhauer dichtet er meist.
(*Id.*, acte I, scène III.)

A cette critique de Beckmesser, l'orchestre fait entendre « la chanson de la couronne », c'est-à-dire le refrain populaire dont David et les autres apprentis ont ironiquement salué Walther de Stolzing.

CHAPITRE VI

TRISTAN — ISOLDE

Éternellement unis,
(*Tristan et Isolde*, acte II, scène II.)

Parmi tant d'épisodes frivoles que l'imagination des conteurs, au moyen âge, ajoutait à la donnée légendaire, le sens profond de cette dualité, de cette unité aussi, — Tristan et Iseult, — ne disparut jamais complètement. Les aventures galantes, les digressions subtiles ou grossières n'ont pu anéantir le trésor de douleur que recèle cette grande histoire d'amour, où, plusieurs siècles durant, les âmes tendres ont retrouvé un écho de leur rêve (1). Les poètes qui ont redit la passion de la blonde fille d'Irlande et du preux chevalier de Bretagne ont toujours laissé voir, fût-ce inconsciemment, la tragique beauté du thème initial. En vain, ils s'attardent à des sensualités

(1) Les troubadours Arnaud de Marueil, Raimond Jordan, Bernard de Ventadour, Bertrand de Born, font allusion aux amours de Tristan et d'Iseult. Avant eux, Chrestien de Troyes avait écrit un poème, aujourd'hui perdu, sur ce thème déjà célèbre, et l'on a vu plus haut (chap. XI), l'énumération des versions principales de *Tristan* qui ont été conservées. *Le Lai du chèvrefeuille* de Marie de France, les chansons de Thibaut de Champagne et du châtelain de Coucy en parlent clairement. Il en est question dans les romans d'*Oger de Dannemarche*, de *la Poire*, de *l'Escoufle*, d'*Erec et Enide*, de *la Violette*, de *Jehan et Blonde*, dans *le Roman de Renart*, *le Lai de l'Ombre*, *le Trésor* de Brunetto Latini, *l'Horloge des Princes* d'Antonio Guevara. Dante, Pétrarque, l'Arioste connaissent et nomment la légende; Cervantès la mentionne dans *Don Quixote de la Manche*, Hans Sachs la dramatise, et Chaucer, Lydgate, Gower, Edmond Spenser, Caxton, Skelton, Thomas Stanley, Ben Jonson ne l'ignorent pas non plus.

puériles, se perdent en de burlesques incidents, compliquent, rapetissent le rôle des personnages et les circonstances de l'action. La Mort du moins rend à l'Amour sa gloire ; le poète s'émeut, il émeut ses lecteurs par les événements de son récit : c'est la voile noire apparue sur la mer, la parole de mensonge accomplissant l'irréparable, et les larmes dernières, et le baiser suprême, l'éternel Trop-tard des terrestres amours, — et le fleurissement de la rose et de la vigne sur la tombe de ceux qui se sont aimés.

La haute mélancolie de la légende, toujours entrevue au dénouement, apparaît aussi quelquefois au début des poèmes. Gottfried de Strasbourg, par exemple, marque nettement l'élévation, la belle tristesse et la douceur de son idée. Il ne chante pas, dit-il, pour le monde et la vie ordinaires : « C'est un autre monde que ma pensée désigne, un monde en lequel mon cœur voit. »

Les significations éparses dans le mythe ancien, dans les versions qu'en a données le moyen âge, Wagner les a concentrées, simplifiées et transformées en ses créations de Tristan et d'Isolde. Voyons comment il présente ses héros, quelles sont leur valeur poétique et leur humaine vérité.



Au premier acte du drame, Tristan n'est pas aperçu tout d'abord. La plainte furieuse d'Isolde, les consolations éperdues de Brangäne se répondent, sans même que le héros soit nommé. Enfin, sur un geste, sur un cri terrible de la reine, les draperies de la tente s'écartent, l'arrière du navire apparaît : Tristan est là, debout au gouvernail, dominant l'équipage. Silencieux, impénétrable, il semble plongé dans un rêve. Si près d'Isolde — si loin d'elle (1) ! Esclave muet du devoir et de l'honneur, d'un

(1) Wie weit so nah'!
So nah' wie weit!
(Acte II, scène II.)

monde auquel cependant sa pensée n'appartient déjà plus, il regarde devant lui, à l'horizon de la mer, ces rives verdoyantes, encore bleuies par l'éloignement, où Marke, son roi, attend la fiancée promise (1). Là-bas, avant que le Jour cruel, le Jour de mensonge ne s'éteigne, il aura fini, silencieusement, la mission qu'il sollicita jadis (2). Le doigt d'Isolde s'est levé vers lui, Brangäne va lui porter un message, — le commandement de se rendre auprès de sa souveraine. Au nom d'Isolde, un tressaillement l'a saisi. Vous parlez en vain, Brangäne; le héros n'obéira point : il en sait trop sur lui-même. A quoi bon exaspérer la mortelle blessure? Laissez-le faire sa tâche, achever le rôle qu'il lui faut soutenir encore quelques heures; ne lui proposez plus de tenter, même de loin, ce qui ne doit pas, ce qui ne peut pas être : « Si je quittais le gouvernail, comment pourrais-je diriger le navire vers le pays du roi Marke (3) ? »

Il n'évitera pas cependant la rencontre différée. Admirons comment Wagner a su marquer dans le cœur de Tristan le drame moral, et supprimer en même temps toutes les manifestations extérieures de ce drame. Au début de la sixième scène du premier acte, avant que les tentures closes ne s'entr'ouvrent, un thème de lugubre héroïsme a sonné à l'orchestre, disant les résolutions tragiques qui naissent simultanément aux deux cœurs de Tristan et d'Isolde, pour qui la mort est la seule délivrance

(1) Wo dort die grünen Fluren
dem Blick noch blau sich färben,
harrt mein König
meiner Frau.
(Acte I, scène II.)

(2) Grämt sie die lange Fahrt
die geht zu End;
eh noch die Sonne sinkt
sind wir am Land.
(Acte I, scène II.)

(3) Liess' ich das Steuer
jetzt zur Stund,
wie lenkt' ich sicher den Kiel
zu König Marke's Land?
(Acte I, scène II.)

digne de leur fierté comme de leur passion (1). A l'instant précis où le rideau de la tente s'écarte, où Tristan apparaît, la sonorité s'abaisse, la phrase mélodique décroît, descend, très simple, dépouillée de toutes ses harmonies, livrant passage à cet homme sombre, étrangement calme, cuirassé de silence et de stoïque résignation. Le voici, le héros sans pair, le vainqueur de Morold, le preux de Cornouailles, miracle de chevalerie, trésor de renommée (2)... Nulle fanfare ne rythme son pas, nul éclat de l'orchestre ne souligne sa venue. Il se tient devant Isolde, respectueux; il se renferme dans une courtoisie grave, opposant de brèves et froides réponses, — parfois une interrogation plus concise encore, — aux railleries forcées, aux plaintes, aux menaces de l'impérieuse fille d'Irlande.

« Ouvertement, avec mépris, tu as refusé d'obéir à mes ordres.

— L'obéissance seule m'a tenu loin de vous.

— Quel souci te fit donc m'éviter durant la traversée ?

— Demandez à la coutume ! »

Isolde rappelle à Tristan comment il tomba, blessé, en son pouvoir, comment elle fut tentée de frapper en lui le meurtrier de Morold, — Morold, le valeureux champion d'Irlande, à qui elle avait été fiancée : « Ma bouche s'est tue, j'ai arrêté mon bras, mais la promesse qu'ont faite alors et mon bras et ma bouche, j'ai juré silencieusement de la tenir. Aujourd'hui, je veux accomplir mon serment !

(1) Pendant l'affirmation trois fois répétée de ce motif, Isolde est seule visible aux spectateurs, avec sa mimique d'angoisse contenue et d'altière volonté. Mais nous savons que Tristan approche, et ce que nous voyons est comme la figuration sensible d'une autre lutte morale, invisible complètement, analogue néanmoins à la première.

(2) Brangäne, à la scène II du premier acte, parle de Tristan à Isolde en ces termes :

Frägst du nach Tristan,
theure F?au
dem Wunder aller Reiche,
dem hochgepries'nen Mann,
dem Helden ohne Gleiche,
des Ruhmes Hort und Bann?

— Qu'avez-vous juré, noble dame ?
— Vengeance pour Morold !
— Vous tourmente-t-elle ? »

Ces trois simples mots de Tristan : « *Müht euch die ?* » incroyablement accentués par les intervalles de la mélodie vocale, montrent qu'il lit dans l'âme d'Isolde, qu'il y devine l'indicible souffrance, le conflit sans espoir, le désir de sa mort à lui, Tristan,— désir qui n'a nullement pour cause la volonté de venger le trépas de Morold. Et de nouveau, — si logique est ici le développement des caractères selon la vérité de leur nature ! — Tristan retombe en cette rêverie d'ombre d'où le nom d'Isolde l'avait une première fois éveillé, quand il se tenait immobile au gouvernail. Sa pensée l'entraîne hors d'un monde auquel il lui tarde de mourir : « Où sommes-nous? » demande-t-il lorsque le cri des matelots s'élève : « Au mât de hune, largue la voile ! » Et lorsqu'Isolde, dissimulant sa propre torture, ajoute à ses phrases cruelles cette question : « Tristan, qu'as-tu à me dire ? » il lui répond : « La reine du silence m'apprend à me taire ; si j'ai compris ce qu'elle a tû, je tairai ce qu'elle ne comprend pas. »

Cette terrible scène entre Isolde et Tristan est singulièrement active, si l'on n'entend point par le mot d'action l'agitation tout extérieure des personnages, mais la marche des sentiments, leur lutte, le drame redoutable des cœurs. Bien qu'Isolde, au double point de vue de la plastique et du discours, y occupe une place prépondérante (le premier acte est, dans son ensemble, l'acte d'Isolde), le caractère de Tristan y est décisivement posé : les paroles d'Isolde rappellent brièvement les principaux traits de sa prouesse, le royaume de Cornouailles assuré à Marke, Morold tué, l'Irlande soumise, et le séjour au pays des vaincus, le nom de Tristan changé en celui de Tantris, la vengeance projetée par la princesse, la glaive tombé de la main déjà levée pour la mort, la guérison

enfin de la blessure. La pensée de Tristan, toujours sur la défensive, n'en pénètre pas moins dans l'âme d'Isolde, assez pour y reconnaître le plus extrême désespoir, et pour accepter, héroïquement, les résolutions que ce désespoir inspire. A mesure que l'heure fuit, que la compréhension se fait, les deux interlocuteurs se rapprochent dramatiquement, l'un marchant à l'accomplissement de son vouloir meurtrier, l'autre ratifiant ce vouloir par le sien propre. L'action intérieure se traduit, chez Isolde, par un très grand nombre de paroles, pleine de sous-entendus menaçants. Chez Tristan, elle s'accuse par un ou deux signes bien caractéristiques. Ainsi, à son entrée, le héros s'était incliné devant l'épouse promise au Roi, et lui avait dit : « Que vous plait-il, Dame, me demander ? » tandis qu'Isolde, elle, d'un ton de hauteur insultant, tutoyait le Chevalier de Cornouailles, le soldat ennemi, le serviteur de Marke. Mais lorsqu'elle s'écrie : « Puisque tous les hommes avec lui font alliance, qui maintenant devra frapper Tristan ? » le héros change de langage : en sa bouche, le « vous » cède la place au « tu »; il n'y a plus que deux âmes en présence, deux âmes navrées à mort : « Si Morold t'était si cher, reprends ce glaive, dit Tristan offrant son épée à Isolde, et dirige-le d'une main ferme, afin de ne pas le laisser échapper comme jadis... »

Or, c'est l'instant suprême. Avec des paroles d'ironie, qui cherchent vainement à dissimuler l'immensité de sa douleur et son impérieux désir de la mort, Isolde tend à l'ennemi trop aimé la coupe fatale : Brangäne a dû y verser le poison libérateur, le philtre de l'éternel repos (1). Pour la troisième fois, Tristan s'est plongé en sa rêverie muette ; son regard, perdu dans les prunelles d'Isolde, y fixe une réalité tout autre que la réalité extérieure, visible, que le Jour éclaire, menteuse apparence

(1) Ruh' in der Noth dem Herzen.
(Acte I, scène III.)

des choses. Les cris de la manœuvre le réveillent cette fois encore ; le pont frémit sous le tumulte de l'équipage ; voiles au vent, à toute vitesse, le navire s'engage dans le chenal. Tristan jette un ordre aux matelots, le dernier. Sa tâche est faite, sa promesse remplie, son honneur sauf : il est quitte, croit-il, de la dette téméraire ment consentie envers le monde, envers la gloire et l'erreur du monde (1). Le héros se dresse à nos yeux de toute sa hauteur : « Je connais la reine d'Irlande et la puissance merveilleuse de ses enchantements. J'usai jadis de ses baumes ; à présent, je prends cette coupe, pour la savourer tout entière ! Ecoute le vœu expiatoire par lequel je te remercie :... L'honneur de Tristan, — sa suprême fidélité... La misère de Tristan, — son audacieux défi !... Chimère du cœur, — rêve du pressentiment — consolation unique dans un deuil éternel, — philtre bienfaisant de l'oubli, sans hésitation je te bois ! »



Il n'est pas besoin de longuement revenir sur les textes cités, sur les attitudes dramatiques du personnage, pour comprendre le rôle dans sa très humaine vérité. Le Tristan de Wagner est un guerrier sans doute, un vaillant, mais plus sentimental et plus réfléchi, plus « moderne », pour ainsi parler, que la plupart des héros de légendes.

Dans la tradition antique, Tristan est un de ces héros « solaires », personnification du jour et du printemps, vainqueurs de l'ombre, tueurs de monstres, comme Hé-

(1) Dem Neid, den mir
der Tag erweckt',
dem Eifer, den
mein Glücke schreckt',
der Missgunst, die mir Ehren
und Ruhm begann zu schweren,
denen bot ich Trotz,
und treu beschloss,
um Ehr'und Ruhm zu' wahren,
nach Irland ich zu fahren.
(Acte II, scène II.)

raklès au Midi, Beowulf et Sigurd au Nord. Le mythe de Tristan, de même que la *Siegfriedssage*, renferme l'idée du combat contre le dragon, le « *Drachenkampf* » où la bravoure, la force intelligente et lumineuse, triomphent des forces ténébreuses et mauvaises (1). Non seulement ce combat est d'habitude expressément indiqué dans les récits sur Tristan, mais encore le duel avec Morold n'en est qu'un « doublet », modifié, transformé, expliqué par des contingences d'un autre ordre. En effet, Morold, — *le Morhout* dans plusieurs versions françaises, — a beau n'être qu'un homme, il est présenté comme une sorte de géant, guerrier redoutable doué d'une force extraordinaire, et certains détails rappellent les traits caractéristiques que les légendes ont coutume de prêter aux monstres : le venin qui empoisonne les armes de Morold, le tribut de jeunes gens prélevé chaque année en Cornouailles par le farouche prince d'Irlande, le combat dans la solitude en la petite île déserte de Saint-Samson.

Wagner, élaguant tout ce qui n'était pas indispensable à l'action passionnelle du drame, a laissé dans l'ombre la lutte contre le dragon, et, du combat contre Morold, il n'a gardé que le souvenir, l'écho. Morold, évoqué seulement par les paroles, est devenu un brave guerrier, un chevalier valeureux et fort, mais dépouillé de tout caractère monstrueux (2). Seule, une allusion demeure, dans le texte, à la blessure empoisonnée : encore pourrait-elle être prise en un sens non littéral.

(1) Dans le chapitre *Transformation et création*, II, nous avons montré que le *Drachenkampf* existe encore dans le poëme de Gottfried de Strasbourg. Cet épisode du combat contre le monstre se retrouve en un nombre incalculable de poëmes, de contes et de légendes; en particulier, il se reproduit fréquemment dans les romans de la Table Ronde. Trouvères et conteurs répétaient à l'envi, pour intéresser l'imagination de leur public, et sans y attacher de signification, le symbolique duel du soleil et de la nuit, du printemps et de l'hiver, du Bien et du Mal — du Héros et du Dragon.

(2) Angelobt war er mir,
der hehre Irenheld.
(Acte I, scène VI.)

Dans les poèmes et les romans, le caractère de Tristan est déjà beaucoup moins simple que celui de héros tels que Siegfried. Cela tient d'abord aux dates de composition, et aux milieux où vivaient les auteurs de ces récits; et cela tient également à la couleur particulièrement sentimentale et passionnée de la tradition. Le chevalier Tristan est figuré comme un habile musicien, un poète savant; il « harpe » à ravir; quand il chante, Isolde l'écoute avec extase; tous sont charmés par sa musique comme par ses vers. Nul ne sait mieux dire les peines d'amour; il compose des lais admirés des bons juges. Wagner a dégagé de ces traits un caractère commun, il y a vu seulement des signes concrets, exprimant la nature morale de Tristan. Il en a négligé le détail, s'attachant uniquement au sens.

Le Tristan de Wagner n'est pas le Héros typique, absolu, le Vainqueur joyeux de sa victoire; celui-là, le poète-musicien l'a figuré en d'autres drames. La noblesse d'âme s'accuse en Tristan plus grande que l'héroïsme visible. L'indifférence aux épreuves, l'ambition exubérante de la jeunesse, la jubilance de la force sont remplacées chez lui par une rare faculté de souffrance, une aptitude spéciale à la douleur. Capable de réflexion et de rêve, porté même à s'abstraire du monde qui l'entoure, il est né pour désirer, pour aimer, pour concentrer en lui toutes les affres et toutes les voluptés de l'amour. Il est moins fait pour l'action que pour la passion, et les luttes de son cœur lui feront oublier bientôt la poursuite de la gloire. Il n'a pas l'invincibilité physique dévolue presque toujours aux Héros de la Légende : victorieux de Morold, il a pourtant été blessé dans le combat. Il succomberait à cette blessure, si la princesse, experte aux philtres salutaires, ne savait les remèdes qui calment toute fièvre et guérissent toute plaie. Elle soigne l'inconnu, trouvé mourant dans une barque que la vague poussa jusqu'aux rives d'Irlande. Et lorsque Tristan repart pour le Cornouail-

les, guéri, sauvé par l'ennemie, une autre blessure lui brûle le cœur, née, celle-là, d'un regard échangé.

Cette faculté de souffrir, — et la souffrance, ici, est intimement liée au désir, à la passion d'amour, vie unique des deux âmes qu'un regard a mariées, — est absolument caractéristique du personnage de Tristan, tel que Wagner l'a recréé. La destinée de Tristan n'est que désir et douleur, et Wagner a voulu, lui aussi, que le héros de son drame, le héros dont le nom même évoque des pensées douloureuses, fût vraiment né de la mort, élevé dans le deuil (1). Il n'a point nommé Riwalin et Blanchefleur, ni donné de détails sur leur lugubre histoire, comme fait Gottfried de Strasbourg : des noms, des incidents n'auraient pu que restreindre la généralité de l'idée. Aucune allusion n'est faite à l'origine du héros pendant le premier acte. A la fin du second, Tristan propose à Isolde de le suivre où il veut aller, au royaume sombre, « au pays nocturne d'où ma mère envoya vers le jour, dans la mort, celui que dans la mort elle avait conçu ». Ce n'est qu'au troisième acte que le héros, — durant sa longue agonie à Kareol, parmi les ruines du château paternel, — prend l'entière conscience de sa vie, en discerne toutes les fatalités. L'amertume du passé se déverse à flots en ces derniers instants de l'existence ; la plaintive mélodie du pâtre, lente comme le cours des heures, immense comme la tristesse et le désir (2), décroissant pour renaître,

(1) Gottfried s'attache au sens tout français que peut recevoir le nom de Tristan, — sens qui n'est nullement étymologique, mais que beaucoup de conteurs acceptèrent. Lorsque Rual li Foitenant et sa femme Florète recueillent le fils de Blanchefleur et le font baptiser, ils disent : « Comme elle l'a conçu dans le deuil, et dans le deuil obtenu [mis au monde], appelons-le *Tristan*. » Voici d'ailleurs le texte de Gottfried :

« Wie si diz kint mit triure enphie,
mit welher triure siz gewan,
sô nenne wir in Tristan. »
nu heizet triste triure,
und von der aventiure
sô wart daz kint Tristan genant.

(2) Sehnsuchtsbang...
(Acte III, scène I.)

tombant pour s'élever de nouveau, et qui marche en gémissant vers une conclusion toujours reculée, réveille, dans le souvenir de Tristan, toutes les douleurs d'autrefois. En la fièvre qui le torture, il revit son enfance, il retrouve l'ancienne mélancolie, le chagrin qui a suivi ses pas, à chaque moment du jour: « Dans les souffles du soir, la vieille mélodie passait, chargée d'angoisses, lorsqu'on apprit à l'enfant la mort du père; plus angoissée encore elle résonnait, aux blêmes lueurs de l'aube, quand on lui fit connaître le destin de sa mère... Le poison de la blessure était près de mon cœur, la mélodie résonnait encore, gémissait le désir, lorsque le vent gonflait la voile, et me poussait là-bas, vers la fille d'Irlande... » Et c'est en effet à cet instant seulement, pour la signification humaine, la moralité poétique de l'œuvre, quand cette œuvre est proche de son dénouement, qu'il fallait faire ressortir avec plus de force, plus synthétiquement qu'en aucun autre passage, avec l'unité du caractère de Tristan, l'unité de sa destinée, l'intime correspondance de l'Amour et de la Mort, de la Douleur et du Désir.



L'Amante, la femme qui aime et qui ne sait qu'aimer, telle est l'Isolde de Wagner. Isolde est par excellence l'héroïne de la Passion. Elle est la Passion elle-même, en ses douceurs et ses colères, l'excès de la souffrance et de la joie. Elle est la Passion, complètement, absolument, avec richesse, avec luxe. Extrême par nature, elle parcourt en quelques minutes toutes les nuances, toutes les possibilités du Désir. Tragique comme la Phèdre de l'antiquité, obéissante comme l'Héloïse du moyen âge, elle est fidèle jusqu'à la mort, comme les plus touchantes héroïnes de la Légende et de l'Histoire. Mais avant d'aller plus loin, il convient de s'arrêter un instant à cet amour qui emplit tout le drame, et sur lequel beaucoup d'auditeurs,

de commentateurs également, se sont mépris d'étrange façon.

Le reproche d'immoralité, — *Unsittlichkeit*, mot cher aux critiques allemands, — a été formulé avec l'obstination au sujet de *Tristan und Isolde*. Or, la conclusion du drame suffirait, à elle seule, à sanctifier en quelque sorte ce drame, en montrant l'impossibilité où se trouve la passion de posséder pleinement son objet, ne fût-ce qu'une heure. Mais, sans exagérer l'importance de l'aventure personnelle vécue par Wagner et qui coïncide avec la composition de *Tristan*, sans vouloir cependant nier le rôle très réel de ce fait dans l'exécution de l'œuvre (1), je crois que le reproche d'immoralité, — reproche de valeur si relative et que l'on énonce si imprudemment parfois, — ne résiste pas à un examen sérieux du texte, à une audition impartiale du drame. La sensualité, qui intervenait souvent dans les anciens récits (récits où d'ailleurs une véritable naïveté d'esprit atténuait les situations scabreuses), n'a plus dans la pièce qu'un rôle très restreint. Expliquons cette vérité, d'apparence quelque peu paradoxale.

Tristan et Isolde s'aiment, d'un amour ardent, irrésistible. Contre cet amour se dressent des serments, un rigoureux devoir, un conflit de peuples et de princes. Le sang de milliers d'hommes expirés dans les batailles, le sang surtout de Morold, crient l'implacable vengeance. Tout s'oppose à l'amour d'Isolde pour Tristan. Cependant, lorsque Tantris se fut confié à ses ennemis, et qu'ayant soigné la blessure du malade Isolde reconnut en lui le vainqueur de sa nation, le meurtrier de Morold, elle laissa tomber l'épée vengeresse : un regard de son prisonnier, un regard douloureux et profond, avait pénétré jusqu'à son cœur... Elle aime, malgré l'honneur et la patrie. Tristan revient la prendre, l'emmener en Cornouailles, selon le traité qui a mis fin à la guerre et qui

(1) Voir plus haut, chapitre XI.

fait de la princesse d'Irlande la fiancée du roi Marke. Ainsi, cet homme qu'elle devrait haïr, cet homme qu'elle aime pourtant de toutes les puissances de son être, il vient la chercher pour le compte d'un autre ! Certes, en cette tragique situation, Isolde et Tristan s'aiment avec le cœur et les sens, mais ils ne peuvent pas se le dire, ils ne le veulent point. parce qu'ils sont l'un et l'autre des héros véritables : et c'est parce qu'ils ne sauraient sacrifier à leur passion sans forfaire à l'honneur, sans se condamner à la honte, qu'ils se réfugient dans la mort.

Mais, dès que le philtre d'amour est bu, — au lieu du philtre de mort que les amants espéraient boire, — la passion longtemps contenue fait explosion. Ils ont cru mourir ! Le philtre d'amour les rejette simplement dans la vie, à leur insu... En ce frisson du philtre qu'ils ont senti dans leur âme et leur chair, — frisson terrible que figure à l'orchestre un trait convulsif des violons, — en cette angoisse qui les fait porte une main tremblante à leur front, à leur cœur, ils ont cru reconnaître le souffle de la Mort libératrice. A partir de ce moment, où Tristan et Isolde, s'étant avoué leur passion, se retrouvent dans l'existence, frustrés de la Mort attendue, condamnés à vivre encore, ce n'est nullement les satisfactions sensuelles qu'ils recherchent, ni rien de ce qui peut les rattacher au monde. L'amour terrestre ne suffit plus à leur cœur : non seulement ils savent que toutes les réalités extérieures s'opposent à ce que la vie exauce durablement leur passion, mais l'impossible acceptation de cet amour par la vie ne les contenterait même plus, si elle venait par miracle à se produire. Depuis la coupe épuisée en commun, ils sont véritablement « les consacrés de la Nuit (1) ». Ce n'est que hors de l'univers borné, hors du Jour, dans le merveilleux empire de l'Ombre, — «*das Wunderreich der Nacht*», — que l'immensité de leur

(1) O' nun waren wir
Nacht-geweihte !

(Acte II, scène II.)

Désir pourra se satisfaire. Déjà ils ont goûté la Mort, déjà ils moururent une première fois au monde, en croyant mourir matériellement : « *So starben wir !* » Et maintenant il faut que la mort physique, la mort réelle, complète cette mort voulue et rêvée, pour qu'ils soient désormais, unis, à jamais inséparés : « *So stürben wir, — um ungetrennt.* »

Ainsi, toute cette flamme de passion, toute cette musique de langueur et de fougue, de fièvre et de délices, c'est vers la mort qu'elle se précipite, ou plutôt vers un bonheur d'amour, une union absolue, éternelle, que les sens ne peuvent réaliser, et dont la mort semble la condition nécessaire. Bien au delà du plaisir, des vulgaires voluptés, de l'instant qui passe, de tous les éléments visibles et tangibles qui prétendent fixer le Désir, et qui ne peuvent l'apaiser, l'amour de Tristan et d'Isolde s'élance. « *Ewig einig —ohne End' — ... der Liebe nur zu leben !* »

Wagner seul, en son réalisme puissant, son large sensualisme artistique, pouvait traiter une telle situation avec la force et la richesse indispensables, écrire pareille musique, y mettre des étreintes si ardentes, des ivresses si enchantées. Wagner seul, d'autre part, pouvait élever de la sorte la passion la plus violente jusqu'à l'aspiration vers la mort ; montrer que le Désir humain, lorsqu'il arrive à se libérer des contraintes extérieures, exige impérieusement l'absolu et l'infini ; dépasser enfin si complètement la conception sensuelle de l'amour, et laisser si loin derrière lui les limites où tant de poètes, tant de dramaturges illustres ont enfermé leur idéal.

***

En cette passion commune, qui est la vie de l'œuvre, Isolde semble avoir, au point de vue scénique, un rôle prépondérant. La princesse d'Irlande n'aime pas sans doute plus fortement que le neveu du roi Marke ; mais,

avec la spontanéité, l'impressionnabilité nerveuse de la femme, elle laisse mieux voir ses sentiments. Moins capable que Tristan de pensée et de songe, elle apporte à ses actes une plus soudaine détermination, et devance parfois son amant dans les résolutions extrêmes.

Le personnage est posé, dès la scène initiale, avec une incomparable vigueur. Sans que rien nous ait explicitement informé de sa situation tragique, la blonde fille d'Irlande, prostrée sur sa couche de repos, se dresse tout à coup, effrayante d'égarement. Et quand Brangäne la fait ressouvenir de la réalité, de cette marche rapide, inéluctable, du vaisseau vers les rives de Cornouailles, son premier cri appelle la destruction et la mort. Que les tempêtes se déchaînent ! que les vagues furieuses engloutissent le navire ! Ah ! le héros sans égal, qui n'ose se présenter devant sa reine, car il a accepté de conduire à son maître une épouse, une victime, un cadavre vivant (1) ! O l'épouvantable ironie ! cet homme, elle lui a fait grâce de la vie, elle a renoncé à venger sur lui la mort du fiancé, le malheur du royaume ; elle l'a soigné, elle a guéri la blessure dont il allait mourir, — et lui, il l'a vendue au roi Marke ! « Ce serait là un vrai trésor, mon seigneur et mon oncle ! Que vous semble de cette fille-là pour un mariage ? J'irai vous chercher la jolie Irlandaise : je sais les voies qui mènent jusqu'à elle... faites un signe, je vole en Irlande, Isolde est à vous, l'aventure me sourit ! » Et, les deux bras levés vers l'arrière du vaisseau : « Malédiction sur toi, misérable ! malédiction sur ta tête ! — Vengeance — mort ! mort à nous deux ! »

Jamais poète n'a su montrer si exactement, avec une intensité telle, le cœur féminin, le cœur désespéré d'amour. Les paroles d'Isolde, pendant tout ce début, paroles de mépris, de colère, de vengeance, sont coupées seulement par une plainte infiniment douloureuse, un long

(1) Weil eine Braut er als Leiche
für seinen Herrn gewann !
(Acte I, scène II.)

sanglot dont la mélodie demeure toujours reconnaissable : « Ah ! malheur à moi ! C'est moi-même qui fus en secret l'ouvrière de ma honte !... Celle qui silencieusement lui fit don de la vie, celle qui silencieusement le déroba aux vengeances, c'est celle-là qu'il a livrée ! » Et soudain, voici l'aveu — l'aveu déjà ébauché tout à l'heure (1), assez net à présent pour que Brangäne le puisse comprendre — : « *Ungeminnt* — sans amour ! » Voir Tristan près d'elle, et n'en pas être aimée !

Les mêmes couleurs extrêmes se succèdent dans tous les discours d'Isolde. Debout en sa dignité de reine, elle oppose son vouloir impérieux aux paroles discourtoises de Kurwenal : « Que ton maître vienne d'abord demander son pardon, pour une faute non encore expiée... » Mais à peine le rude serviteur a-t-il quitté la tente, l'humanité pure du caractère éclate. La princesse jette à sa compagne ces mots, ce cri où sa résolution désespérée se dévoile : « Adieu maintenant, Brangäne ! salue pour moi le monde, — porte mon adieu à mon père et à ma mère ! »

L'analyse sommaire de la grande scène entre Tristan et Isolde, au premier acte, a été faite plus haut. Bornons-nous à indiquer une nuance de sentiment, à la fois poétique et musicale, lorsque Isolde parle de Morold : « Il était mon fiancé, le noble héros d'Irlande ; j'avais consacré ses armes, c'est pour moi qu'il marchait à la bataille. » Ecoutez cette fanfare voilée à l'orchestre, à la fois mâle et douce, comme teintée de mélancolie : c'est la dernière vision de ce qui fut le monde, l'image demi-effacée d'un bonheur légitime, admis de tous, loyal et sans passion, conforme à la coutume du trône, à la raison, à l'ordre logique de la vie. Ce bonheur, possible jadis, ou qui paraissait tel, Isolde le considère encore une seconde, avec le souvenir presque ému des anciennes ignorances, une douceur confuse, mêlée vaguement de pitié, mais il

(1) Mir erkoren —
mir verloren...
(Acte I, scène II.)

n'est plus fait pour le cœur de l'Amante, depuis le regard douloureux de Tristan, depuis la révélation du tout-puissant Amour, et il s'éloigne, définitivement, dans le passé. Par son désir, sa volonté de la mort, Isolde a rompu avec l'univers et ses joies.

Au deuxième acte, les motifs, — et la musique fait corps avec la poésie, — évoluent principalement autour d'Isolde, avec une incroyable surabondance de charme et de passion. La féminité de ce cœur semble animer la nuit entière : c'est Isolde seule qui vit, qui parle, qui soupire, frémissante d'amour, dans le grand mystère nocturne. C'est son désir, son impatience, sa tendresse qu'elle écoute, qu'elle entend bruire et chanter aux décroissantes sonneries des cors, aux frissons aériens du feuillage, au frais susurrement de la source. « Le signal, Brangäne! oh ! donne le signal! éteins le dernier éclat de la lumière! Fais signe à la Nuit, pour qu'entièrement elle descende! Déjà, elle a répandu son silence dans le palais et dans le bois; déjà, elle emplit le cœur d'un trouble bienheureux... éteins, oh! éteins la lumière!... laisse entrer mon bien-aimé!... »

Les doux poètes d'autrefois, qui chantèrent « Iseult la blonde », n'imaginèrent jamais en leurs gracieuses fictions des accents aussi émus, aussi passionnés que ces vers admirables, qu'enfièvre encore le délirant prestige de la musique. Et maintenant, pour la seconde fois, la volonté de l'Amante précipite les événements, violente le cours des choses, s'élance vers l'Ombre désirée, vers la Nuit sainte, image de la Mort qui délivre. Que le monde disparaisse, aboli au sein des douces ténèbres! « *Frau Minne will — es werde Nacht!* L'Amour commande — que la Nuit soit ! »

Ainsi, comme au début de l'œuvre, c'est la Femme qui va la première à l'action, hâtant l'Inévitable par le pouvoir victorieux de son amour. Mais, la réunion obtenue, l'énigme douloureuse du Jour à jamais expliquée, résolue,

détruite par le sublime dialogue des deux amants, c'est l'Homme, c'est Tristan qui reprend d'une manière presque insensible l'autorité de la pensée et des paroles. Que d'observation humaine en ce flot de poésie passionnée ! La Femme désormais n'est plus qu'abandon, anéantissement volontaire dans l'amour. Si elle questionne, c'est pour se complaire en la réponse qui lui sera faite ; si elle veut, c'est pour adorer le vouloir de l'Amant. Le chant de Brangäne a jeté son avertissement plaintif dans la nuit... « Ecoute, bien-aimé, murmure Isolde. — Laisse-moi mourir, répond l'Amant. — Mais le Jour ne doit-il pas réveiller Tristan ? — Laisse la Mort vaincre le Jour (1) ! » La pensée du héros qui a compris le mensonge du Jour, le néant du monde et de ses propres actions, conçoit mieux que celle d'Isolde la nécessité de la délivrance que la Mort doit apporter à l'Amour. Isolde, qui est tout sentiment, tout cœur, qui appartient toute à l'émotion présetne, interroge parfois Tristan sur le mystère de cette Mort à laquelle cependant elle va, sans regret de la vie. Aussi, c'est avec ivresse qu'elle s'abandonne à la foi de son ami dans la mort, à la certitude de cette fusion si parfaite que l'idée même de la personnalité semblera s'y effacer, que deux âmes n'en feront plus qu'une, inconsciente de tout ce qui n'est son seul absolu, sa seule éternité, l'Amour (2).

***

(1) Quand la voix de Brangäne fait entendre de nouveau son cri d'inquiétude, « *Habet Acht !* » les mêmes questions murmurées tout à l'heure par Isolde, Tristan les répète, et c'est Isolde qui leur donne les mêmes réponses que son amant avait déjà prononcées. C'est Tristan qui chante le *Sterbelied*, c'est Isolde qui en reprend les deux premiers vers, avec la modification « *stürben* » au lieu de « *starben* ». Après l'arrivée de Marke, c'est une réponse d'obéissance fidèle, de complet abandon qu'Isolde fait à Tristan, lorsque le héros lui demande si elle le veut accompagner « au royaume de la Nuit ».

(2) Du Isolde,
Tristan ich,
nict mehr Tristan
nicht Isolde ;

Si le premier acte du drame, scéniquement, est « l'acte d'Isolde », le deuxième est partagé de manière à peu près égale entre les deux amants, et le troisième peut être appelé « l'acte de Tristan ». Mais la pensée d'Isolde, le nom d'Isolde poursuivent le mourant sur sa couche de douleur. La musique et les paroles, à chaque instant, rappellent le passé. Pour ne citer qu'un petit nombre d'exemples, c'est d'abord la mélodie sur laquelle Tristan proposait à Isolde de l'accompagner dans l'empire de la Nuit universelle. Plus loin, en l'hallucination de la fièvre, le malade se croit revenu à la nuit du rendez-vous, à cette attente pleine de désir où il voyait briller la torche cruelle, là-bas, par delà les profondeurs obscures du jardin : « Ah! Isolde, douce Isolde! — Quand donc, oh! quand donc fera-t-il nuit dans la maison ?... » Le motif de la blessure se fait entendre à mainte reprise; il descend, long gémissement musical, tandis que monte la chanson du pâtre ; de ces croisements de thèmes sort bientôt, avec ses mélodies propres qui traversent les anciennes, les brisent, et, suivant le mot de Wagner, les dévorent (1), le formidable *Liebesfluch*, la malédiction d'amour. Tristan maudit la destinée, et se maudit lui-même, pour maudire plus complètement son désir, le Désir que rien ne satisfait, que la mort semble repousser pour lequel il n'y a plus ni assouvissement, ni délivrance, ni salut (2).

ohne Nennen,
ohne Trennen,
neu Erkennen,
neu Entbrennen,
endlos ewig
ein-bewusst :
heiss erglühter Brust,
höchste Liebeslust !
(Acte II, scène II.)

Il est intéressant de comparer ces vers, et toute la période qui les précède, aux vers de « la mort d'Isolde », à la fin du troisième acte.

(1) *Meine Erinnerungen an Ludwig Schnorr von Carolsfeld* (*Gesammelte Schriften*, t. VII).

(2) Kein Heil nun kann,
kein süsser Tod

Mais, — et la vérité humaine des caractères s'affirme en ceci, — lorsque Tristan, après le *Liebesfluch,* se réveille de sa prostration, ses premiers mots sont pour Isolde : « Le navire, — ne le vois-tu pas encore ? et, sur le navire, Isolde... comme elle me fait signe, comme elle me présente doucement le breuvage de réconciliation !... » Une des mélodies les plus exquises de la nuit d'amour, le *Liebesschlummer*, reparaît au timbre poétiquement voilé des cors : « Combien céleste, noble et gracieuse, elle s'avance sur les champs de la mer, sur les fleurs joyeuses des vagues !... elle m'offre en son sourire la consolation, le repos ; elle m'apporte le dernier rafraîchissement de ma peine... Isolde, ah ! Isolde ! comme tu es belle ! »

Une autre mélodie de l'amoureux nocturne (1) s'élève aux violoncelles, mais fiévreuse, avec un halètement particulier. C'est l'impatience du Désir, vers cette absente qui doit venir maintenant, sans plus tarder, car l'amour le veut, l'amour l'exige : « Ce que je vois si clairement, si lumineusement, il faut, il faut que tu le voies ! » Et Kurwenal voit en effet le navire... Isolde vient... sera-ce la réunion tant désirée ?

Tristan est seul ; Kurwenal, hors du château, court à la rencontre d'Isolde. Au premier acte, le Héros, au sens précis du terme, s'était révélé dans la fière invocation au breuvage de mort; au deuxième, nous l'avons reconnu à son attitude devant Melot et Marke, lorsqu'étendant le bras il cache Isolde de son manteau, et lorsque, décidé à mourir, il jette au traître ces dédaigneuses paroles : « Qui risque sa vie contre la mienne ? — *Wer wagt sein Leben an das meine !* » En ce troisième acte, enfin, le

je mich befrei'n
von der Sehnsucht Noth;
nirgends, ach ! nirgends
find'ich Ruh' !
(Acte III, scène I.)

(1) Barg im Busen
uns sich die Sonne...
(Acte II, scène II.)

Héros se lève une dernière fois à nos regards, dans le délire suprême de son Désir. Les motifs de la nuit d'amour sont devenus farouches : ivres, ils chancellent, ils sursautent ; ils rugissent, effroyablement tordus par les spasmes de l'agonie : « Tristan, le Héros, dans sa force jubilante, s'est arraché de la mort! Avec ma sanglante blessure, j'ai combattu jadis Morold ; avec ma sanglante blessure, je veux aujourd'hui me conquérir Isolde !... Hahei ! coule, mon sang, coule joyeux ! Celle qui fermera pour toujours ma plaie, elle approche comme un héros, elle approche pour mon salut... Que le monde s'anéantisse dans la hâte de ma joie ! »

Ainsi, c'est au moment où la mort arrive, que Tristan croit s'arracher à la mort, revenir au rendez-vous vécu en l'unique nuit d'amour : « Quoi !... entends-je la lumière ?... — la torche — ha ! — la torche s'éteint... » Et en effet la torche s'éteint, le Jour est bien fini : Isolde accourt, les bras ouverts, — c'est l'Amour qui entre, c'est la Mort.

Wagner a voulu que le dernier mot prononcé par Tristan fût le nom adoré : « Isolde! » tandis que se brise le regard du mourant, et que le thème entendu jadis dans le prélude, — et d'où naquirent tant de douleurs, tant d'ivresses, — s'arrête, inachevé. L'incomparable lamentation d'Isolde contient les plus vrais accents de plainte, les plus poignants reproches d'amour que jamais poète, jamais musicien ait trouvés. Il fallait de telles sublimités pour succéder sans déchoir au foudroyant effet scénique de l'arrivée d'Isolde et de la mort de Tristan entre ses bras, dans la seconde même de leur réunion. Marke survient, un combat s'engage, des paroles, des actes se multiplient autour de Tristan expiré et d'Isolde sans mouvement... l'Amante ne voit plus, n'entend plus rien de ce qui l'environne, et lorsqu'elle se relève, c'est pour mourir, elle aussi, elle enfin, de l'intérieure blessure, de désir, de passion, d'amour. La Nuit descend sur la mer ; la bienheureuse Mort, longtemps appelée, descend à son

tour sur l'Amante, et c'est la vraie clarté, la vraie lumière des cœurs qui commence à luire dans cette ombre où le monde s'efface (1). C'est la vraie parole, la vraie musique des âmes qui commence à chanter dans ce silence où les voix mortelles se sont tues (2). C'est l'espace sans limite qui s'ouvre, c'est l'éternité. L'hymne de la Mort d'Amour, le thème de la Nuit, les mélodies de bonheur et d'extase s'élèvent en flots irrésistibles, et, — signification dernière de l'œuvre, — après la parole suprême d'Isolde, après l'ultime répétition du motif de félicité, la montée, chromatique du Désir se dessine une fois encore et résume le drame entier.

(1)
Immer lichter
Wie er leuchtet
Stern-umstrahlend
hoch sich hebt!
(Acte III, scène II.)

(2)
Höre ich nur
diese Weise
die so wunder —
voll und leise,
Wonne klagend,
Alles sagend,
mild versöhnend
aus ihm tönend,
auf sich schwingt,
in mich dringt,
hold erhallend
um mich klingt.
(Acte III, scène III.)

CHAPITRE VII

WOTAN

> Ce que j'ai résolu jadis, désespéré dans la sauvage souffrance des conflits intérieurs, je l'accomplis joyeusement et librement aujourd hui.
> (*Siegfried*, acte III, scène 1.)

Wotan est le personnage principal de *l'Anneau du Nibelung*, plus important même, au point de vue de la signification générale, que Siegfried et que Brünnhilde. Cette affirmation surprendra peut-être quelques admirateurs de Wagner, qui regrettent tout bas que l'action de la Tétralogie soit retardée par les discours de Wotan et ses interventions fréquentes (1)... Elle est néanmoins exacte, absolument; tout d'abord, d'après le sens certain de l'œuvre, et ensuite d'après la construction dramatique de cette œuvre. En effet, Brünnhilde dépend de Wotan, elle est, comme nous le montrerons tout à l'heure, une manifestation du désir de Wotan; Siegfried, tout libre qu'il soit en son activité immédiate, dépend originellement de la volonté de Wotan, qui suscita Siegmund et Sieglinde;

(1) Que les deux scènes entre Wotan et Fricka, Wotan et Brünnhilde, au deuxième acte de *la Walkyrie*, nous paraissent longues et difficilement compatibles avec notre conception française du drame (même psychologique), c'est ce que je ne discute pas ici. Elles sont belles, profondes, *nécessaires* à l'économie dramatique et à la signification du *Ring*. C'est tout ce qui importe à notre étude. Supprimer de telles scènes, ou les mutiler par des coupures, est une véritable profanation.

il ne serait pas venu au monde sans l'héroïque désobéissance de la Walkyrie, et sa prouesse n'acquiert toute sa portée que parce qu'elle est une révolte contre l'ordre de choses établi par le dieu, contre la fatalité qui résulte de tous les événements accomplis dans le *Rheingold*. Wotan a précédé Siegfried et Brünnhilde dans le drame, et, après que Siegfried est tombé, lorsque Brünnhilde vient d'expirer à son tour sur le bûcher du héros, nous devons apercevoir encore, dans le Walhall qu'empourpre l'incendie suprême, Wotan immobile, contemplant sans colère l'inévitable fin de son règne et de sa vie.

Dans *l'Or du Rhin*, Wotan est presque constamment en scène : au premier tableau seulement on ne le voit point. Il est visible pendant les trois autres, et avec lui les dieux, qui sont en relations constantes avec son vouloir et sa puissance, exprimant en quelque manière son action sur le monde. Dans *la Walkyrie*, Wotan est déjà moins directement visible au spectateur; toutes proportions gardées, il est moins longtemps présent sur le théâtre, car on ne le voit pas pendant tout le premier acte, pendant plus d'un tiers du second (près de la moitié), et pendant la première scène du troisième. Dans *Siegfried*, Wotan intervient une fois par acte, mais d'une façon plus contemplative qu'active, et la durée de sa présence est toujours assez courte. Enfin, dans *le Crépuscule des dieux*, Wotan demeure invisible, hors à l'extrême fin du drame, où nos regards le distinguent, au lointain, hors de la scène réelle; cette apparition n'est d'ailleurs qu'une sorte d'image matérielle de la description que Waltraute a faite au premier acte.

Ainsi, à ne considérer que l'action concrète du *Ring*, il semble que Wotan se retire du drame à mesure que ce drame progresse et que le dénouement approche. Mais sa volonté, telle qu'elle se manifesta au dernier tableau du *Rheingold*, agit toujours par ses conséquences fatales, quoique lui-même finisse par renoncer son vouloir. Ainsi, au premier acte de *la Walkyrie*, non seulement Siegmund

et Sieglinde sont issus de Wotan, mais c'est le dieu qui enfonça l'Épée au cœur du frêne, et qui a conduit, par un ordre prévu d'événements, le héros dans la demeure de Hunding (1); c'est par une sorte d'intervention de sa puissance que la porte de la maison s'ouvre toute grande à la fuite joyeuse des deux Wälsungen. Et si nous passons à la scène dernière de la Tétralogie, nous voyons que Brünnhilde, parlant au nom de son amour, exprime aussi la pensée de Wotan, arrivée enfin à la solution de l'éternel conflit: «Je sais tout maintenant, — tout m'est devenu clair... Je te renvoie tes corbeaux messagers, porteurs de la nouvelle attendue en de longues angoisses... » et Wotan semble se dire à lui-même, par la bouche de la Walkyrie prête à mourir : « Repose-toi — à jamais. »



Ayant démontré que Wotan, de par la construction dramatique du *Ring*, est le personnage principal de cette œuvre, il reste à prouver qu'il l'est aussi de par sa signification propre. Pour cela, il faut étudier sa pensée et ses actes, et faire voir que tous les événements de la Tétralogie y sont liés.

Wotan est dieu, mais non un dieu créateur, un dieu

(1) Si cette action indirecte de Wotan était explicitement visible sur la scène, elle ne pourrait que diminuer l'intérêt dramatique qui s'attache aux faits et gestes de Siegmund et de Sieglinde. Wagner l'indique seulement par des récits, sans nommer Wotan autrement que par ces mots : « un vieillard — un étranger » (récit de Sieglinde), Wälse, ou « le Loup » (« *Wolfe* », dans le récit de Siegmund); la musique est ici d'un précieux secours, et le thème du Walhall, par exemple, qui passe dans l'orchestre, nous suggère ce que la parole ne dit pas. L'intervention de Wotan, dirigeant pour ainsi dire la course errante de Siegmund, dans la nuit et l'ouragan, se marque par ceci qu'il est le père des tempêtes, — « *Sturmvater* », — et Wagner fait entendre, dans le prélude, le motif du chant de Donner au dernier tableau du *Rheingold;* or, Donner, le dieu de l'orage, est soumis à Wotan et exécute ses ordres.

rigoureusement omnipotent et immortel : il ne crée pas le monde, il le conquiert et l'organise (1). Maître de tout ce qui vit, il a dû, en imposant des lois, se reconnaître obligé par ces lois mêmes. Wotan a rêvé d'augmenter son pouvoir, de le rendre stable et bienfaisant ; il rêve aussi de l'exercer éternellement, c'est-à-dire indéfiniment, par la soumission de toutes les forces contraires. On remarquera que le mot « *ewig* — éternel » est répété par le dieu au début du second tableau du *Rheingold*, lorsque le Walhall lumineux rayonne sur les hauteurs. Cette éternité dont parle Wotan n'est pas originelle, primordiale, nécessaire ; c'est une éternité acquise, artificielle, et, plus tard, Loge et Alberich y feront des allusions haineuses ou ironiques.

Fricka, l'épouse de Wotan, représente la coutume et la règle, l'égoïste sagesse, l'étroite morale qui institue des lois et des châtiments, mais qui ne saurait être un principe de vie et d'action, car la seule morale efficace est celle qui fait appel au dévouement, à l'amour. Cette interprétation résulte de toutes les scènes où Fricka joue un rôle, mais très spécialement de la grande discussion entre la déesse et Wotan, au deuxième acte de *la Walkyrie ;* elle est confirmée par Wagner lui-même, dans sa correspondance avec Uhlig (2). On remarquera

(1) Cf. *Das Rheingold*, scène II :

Mir Gotte musst du schon gönnen,
dass, in der Burg
gefanen, ich mir
von aussen *gewinne* die Welt.

L'emploi de verbe « *gewinnen* — gagner, conquérir, obtenir » est caractéristique. C'est le monde, c'est « l'héritage du monde ». —en d'autres termes, la possession du pouvoir et des satisfactions qui y sont attachées, — que Wotan a obtenu dans une certaine mesure et veut accroître. Fricka dit à son époux, en parlant du Walhall : « *Herrschaft und Macht — soll er dir mehren.* » Malgré son opposition apparente avec celui de Wotan, le rêve d'Alberich lui est en partie analogue, et l'Or doit être le moyen de sa réalisation. Ici encore, le verbe « *gewinnen* » apparaît : « *Der Welt Erbe gewänne zu eigen* », etc. (*Das Rheingold*, scène I.)

(2) Dans une lettre à Uhlig, datée d'Albisbrunn, 12 novembre

d'ailleurs que Fricka est l'épouse stérile, et que Wagner a accusé son intention en faisant naître les Walkyries et Brünnhilde des amours irrégulières de Wotan. Cette signification de Fricka explique enfin un passage énigmatique de *Siegfried*, au troisième acte (1), et un passage important du *Rheingold*, au deuxième tableau.

Les Géants, à quelques égards, sont assimilables aux grandes forces élémentaires, aux puissances naturelles que soumet l'intelligence. Loge est le dieu du Feu, c'est-à-dire le principe de la destruction ; mais il est aussi l'esprit de mensonge, et Wagner a voulu une sorte

1851, Wagner parle de son drame *le Jeune Siegfried*, qui devint le *Siegfried* du *Ring*, et de la nécessité qu'il reconnait de remplacer les explications par des faits, c'est-à-dire de représenter « plastiquement », suivant sa propre expression, le sujet tout entier en quatre drames. Il écrit : « Songe au contenu du récit de Brünnhilde, dans la dernière scène du *Jeune Siegfried :* le sort de Siegmund et de Sieglinde, le combat de Wotan contre son inclination d'une part et Fricka (la morale — la coutume) de l'autre... » Le terme allemand qui se trouve entre parenthèses dans le texte est « *Sitte* », qui signifie à la fois la morale et la convention des habitudes, un peu comme en français le terme « mœurs ». D'ailleurs, Wotan dit à Fricka (*Die Walküre*, acte II, scène I) : « Tu ne peux comprendre que ce à quoi tu es habituée ; mais moi, ma pensée se propose ce que jamais l'on n'a réalisé encore. »

(1) En ce passage (scène II), Wotan (*der Wanderer* — le Voyageur) dit à Siegfried : « Avec l'œil qui me manque tu vois toi-même celui qui m'est resté pour voir. » Il faut d'abord se rappeler que la mythologie norraine fait d'Odin un dieu borgne, et dit qu'il donna l'un de ses deux yeux au sage Mimer, pour prix de ses enseignements. Dans le prologue de la *Götterdämmerung*, les Nornes parlent de la source de la sagesse (la source de Mimer) coulant au pied de l'arbre du monde, et disent que Wotan, — comme le veut la théogonie scandinave, — paya d'un de ses yeux le droit d'y boire. D'autre part (deuxième tableau du *Rheingold*), Wotan, s'adressant à Fricka, déclare que, pour l'épouser, il a mis son œil en gage. Wagner identifie donc bien Fricka à la sagesse, à la prudence. Quant au passage de *Siegfried*, cité plus haut, il signifie, rapproché des deux autres, que Wotan a renoncé à l'un de ses yeux, — à l'une de ses deux clairvoyances celle de l'instinct et du cœur, — pour acquérir la froide sagesse qu'il a cru nécessaire au gouvernement du monde. Issu de la tendresse que Wotan eut pour les hommes, loin des dieux, contre les dieux même et les lois édictées, Siegfried est le représentant de cette clairvoyance sacrifiée ; il en procède, et il regarde Wotan précisément avec l'œil qui manque à celui-ci, c'est-à-dire avec la lumineuse sûreté d'une libre nature, d'un cœur libre.

d'identité entre ces deux significations, en apparence distinctes. Wotan a soumis Loge ; émerveillé de la ruse du vaincu, il a projeté d'en faire un des instruments de son rêve ambitieux, mais l'Ennemi est plus redoutable encore comme allié que comme adversaire. Loge sera le donneur de mauvais conseils ; il éveillera dans l'âme du dieu des convoitises fatales : c'est lui qui imaginera la mise en gage de Freia, qui proposera l'Or, qui dira les prestiges de l'Anneau. Il trompera Wotan, comme il trompe Alberich par son astuce ; tous ses actes, toutes ses paroles sont des semences de trouble, d'erreur, de mort. Il ronge, au figuré, l'écorce de la Lance divine, où sont gravées les unes des serments, des pactes, des lois qui maintiennent l'ordre du monde et le pouvoir de Wotan (1). Le bois de cette Lance a été coupé par Wotan sur l'arbre du monde, qui, depuis cette blessure, dépérit lentement (2).

Tel est, en abrégé, le symbolisme mythique, sous sa forme wagnérienne, de Wotan et de quelques-uns des personnages qui l'entourent. Pour ce qui touche la cosmogonie scandinave et germaine, Wagner en a résumé les

(1) Ce commentaire résulte, directement du texte poétique du *Ring :* on peut s'en convaincre en se reportant, d'une manière toute spéciale à la scène entre Fricka et Wotan dans *l'Or du Rhin* (scène II) ; à l'arrivée de Loge, à son récit, et aux ironies qu'il dirige contre les dieux dans la même scène ; aux paroles qu'il adresse à Alberich, se nommant le « cousin » et l'« ancien ami » du Nibelung (scène III), et à son court monologue, en l'extrême fin de l'œuvre ; à l'incantation du Feu : « *Loge, hör!* » (*la Walkyrie*, acte III, scène III) ; au prologue du *Crépuscule des dieux* (discours des Nornes), et à la scène finale de ce dernier drame. On observera aussi la similitude entre la scène où Loge révèle aux dieux le pouvoir de l'Anneau et celle où Hagen raconte à Gunther la conquête du trésor des Nibelungen par Siegfried ; Gunther dit : « *von dem Niblungenhort vernahm ich*, » de même que Wotan a dit : « *Von der Rheines Gold hört ich raunen...* » Enfin, un caractère assez curieux, c'est l'espèce de sincérité que manifeste à l'occasion ce dieu du mensonge, pareil en cela au Méphistophélès de Gœthe : à trois reprises, il énonce le juste parti que devrait prendre Wotan; la restitution de l'Or aux Filles du Rhin, bien qu'il ait pris à tâche d'allumer les convoitises du dieu par ses artificieux discours.

(2) Cf. *Götterdämmerung*, prologue (discours des Nornes).

traits principaux par des faits caractéristiques, des détails significatifs de mise en scène, sans nulle surcharge de l'action ni de l'explication. Ainsi l'Odin ou le Wotan des anciens mythes religieux est le dieu des batailles, le conducteur des armées; Wagner rappelle ce point par les noms donnés à Wotan, « *Streitvater*, *Heervater*, » par la fonction des Walkyries qui sont les filles du Dieu (1), par l'esprit de lutte et de guerre qui se marque en mainte parole. Odin était le dieu de la mort, celui dont l'attouchement donne le trépas, et qui d'avance choisit les guerriers destinés au Walhall; Wagner insiste dramatiquement sur ce caractère, le met en scène par l'annonce funèbre que Brünnhilde porte à Siegmund (2); il nous montre Wotan brisant l'épée du Wälsung par le contact de la lance divine, et frappant de mort Hunding par un seul signe de la main. Lorsque Siegfried brandit Nothung contre le vieillard qui lui barre le passage, et s'élance, joyeux, vers les flammes où dort Brünnhilde, il accomplit le plus audacieux de ses exploits, nécessaire à la délivrance de la Walkyrie : pour une heure, il brise le pouvoir du dieu de la mort. De plus, l'Odin mythologique, comme le Zeus des Hellènes, est infidèle à son épouse, contempteur des lois qu'il a promulguées pour le gouvernement du monde; de même, le Wotan du *Ring;* mais ses infidélités, auxquelles Fricka fait amèrement allusion, ont un rapport direct avec le sens du drame et sa marche. Odin, au point de vue mythique, est avant tout et surtout le dieu de l'action, du mouvement, du changement, la force, la volonté qui parcourent le monde. Et c'est là ce que Wagner a marqué le plus

(1) Voir, en particulier, l'exhortation au combat : « *Nun zäume dein Ross — reisige Maid!* » que Wotan adresse à Brünnhilde, au début du second acte de la *Walküre*.

(2) Zu Walvater,
der dich gewählt,
führ'ich dich :
nach Walhall folgst du mir.
(*Die Walküre*, acte II, scène IV.).

expressément (1). Utilisant la légende, il fait de Wotan, dans *Siegfried*, le Voyageur; il l'appelle l'Eveilleur (« *der Weckrufer* »), celui qui agit et commande (« *Waltender* »), il le qualifie parfois de « sauvage, furieux, sans repos » (« *wilder, wüthender, friedloser* »). « Tout ce qui vit, dit Wotan, aime le changement (2) ! » et il dit encore : « Où des forces hardies se meuvent, je les pousse ouvertement au combat (3). » La tempête signale sa présence ; il est le maître des orages, sa voix gronde dans le bruit de la foudre ; il passe, rapide, sur les monts et les plaines, dans le souffle impétueux de l'ouragan (4).



Du symbole mythique, Wagner a dégagé surtout les significations humaines. Wotan, c'est la Volonté intelligente et active de l'Homme. C'est l'Homme animé par « la volonté de vivre », le vouloir d'agir, de posséder, de régner. Wotan veut gouverner l'univers, organiser le grand œuvre selon son rêve, et pleinement, éternellement en jouir, tel qu'il l'a conçu et organisé, — tel ce Walhall de gloire qu'il a fait construire à son gré par les géants (5). Il souhaite une puissance immortelle, « une renommée

(1) Cette erraticité de Wotan est indiquée par Wagner jusque dans les passages de pur drame moral ; par exemple, au troisième acte de *la Walkyrie* (scène III), on remarquera les phrases : « *So weit Leben und Luft...* » etc, et : « *Doch fort muss ich jetzt — fern von dir zieh'n; — zu viel schon zöger t'ich hier.*

(2) Cf. *Das Rheingold*, scène II ; tout le dialogue entre Fricka et Wotan développe plus ou moins cette idée.

(3) Cf. *Die Walküre*, acte II, scène I.

(4) L'orage qui ouvre le troisième acte de *la Walkyrie* (« la Chevauchée des Walkyries ») est absolument expressif de cette idée ; le chœur des vierges guerrières, entre autres phrases typiques, chante : « *Heervater reitet — sein heiliges Ross.* » Un grand souffle de vent, une sorte d'orage mystérieux accompagne l'arrivée de Wotan dans *Siegfried*, au troisième acte, et son départ au deuxième acte.

Vollendet das ewige Werk!...
Wie im Traum ich ihn trug,
wie mein Wille ihn wies...
(*Das Rheingold*, scène II.)

infinie, » des joies vastes comme le monde (1). Il veut agir, extérioriser sa force, et son nom même implique le mouvement. Il interroge, il conquiert; les Nornes nous disent qu'il rechercha la sagesse; à deux reprises, il demande à Erda le secret de l'originel savoir, faisant ainsi violence à la Nature, lui arrachant sa vérité cachée, la contraignant d'enfanter selon son désir (2). Il descend à Nibelheim pour s'emparer de l'Or, talisman du pouvoir sans limites. Il parcourt la terre, caché sous un nom d'emprunt; il crée, par son union avec une femme, une race de héros, les Wälsungen. A l'heure de la suprême péripétie, avant la venue de Siegfried, lorsqu'il évoque Erda, sa volonté se manifeste encore, mais orientée vers la fin du rêve, vers le renoncement à l'inutile action, l'acceptation tragique de la catastrophe dernière, — volonté plus forte, plus prompte, en ce libre anéantissement, que toute science, que la prévision, l'instinct, et que le cours naturel des choses (3).

Cette évocation d'Erda montre bien le rapport entre l'esprit, la volonté de l'Homme, et la Nature. Il faudrait tout citer, et les paroles de la mystérieuse déesse, et cette musique incomparable qui dit le sommeil infini de la vérité, l'immense gestation du futur, la nuit maternelle où repose toute science, et que l'effort humain, — le vouloir de Wotan, — pénètre seul quelquefois. « Tout me devient trouble depuis que je suis réveillée, chante Erda; âpre et sauvage tourne le monde... » Et elle chante aussi: « Les actions humaines enveloppent mon âme de ténèbres; moi-même, la Sachante, un Puissant jadis m'a

(1) Nach Welten-Wonne
mein Wunsch verlangte...
(*Die Walküre*, acte III, scène III.)

(2) Mich Wissende selbst
bezwang ein Waltender einst.
(*Siegfried*, acte III, scène I.)

(3) Dein Wissen verweht
vor meinem Wille.
Weisst du, was Wotan — will?
(*Siegfried*, acte III, scène I.)

forcée... J'enfantai à Wotan une fille, la fille de son Désir... (1). »

Nous trouvons donc en Wotan une personnification de notre pensée, de nos vouloirs, de nos désirs d'action et de possession à leur maximum d'énergie. Et tout le rôle du dieu se peut interpréter en ce sens directement humain. Le rêve de Wotan, auquel il a été fait allusion déjà, c'est la conciliation de l'ambition et de l'amour. Rêve immense, éblouissant, — en soi contradictoire et douloureux. Alberich a choisi librement entre l'Amour et l'Or ; tous, après lui, feront de même, en un sens ou en l'autre, mais Wotan, le dieu, l'esprit qui a dominé le monde et qui voudrait y établir un ordre de choses sage et splendide, à jamais inébranlable, ne saurait se résoudre à une telle option (2). Il a conquis la puissance, il a donné des lois, conclu des pactes, et dès lors il n'est plus libre (3).



(1) L'emploi du motif du Walhall à l'orchestre a ici une signification particulière; sans doute il s'explique par les paroles qui suivent, mais de plus il exprime bien, en son *pianissimo* comme lointain, l'illusion du passé, le mirage de gloire et de tendresse qui jadis a séduit l'âme de Wotan. Ce rêve évanoui, nous le connaissons tous ; et c'est là le propre de la musique, non seulement de suggérer ce que la parole ne peut dire, mais encore de donner une valeur émotionnelle générale, purement humaine, applicable à chacun de nous, aux effets, aux sentiments et situations qui paraissent tout d'abord ne concerner que les seuls héros du drame concret proposé à notre attention. Symboliquement, le Walhall représente l'œuvre de la pensée de Wotan, sa conquête du monde, son entreprise. Rien n'est plus significatif à cet égard que le retour du motif du Walhall sous les paroles que Waltraute dit être celle du dieu : « *Erlöst wär' Gott und Welt.* »

(2) Ce désir simultané de l'amour et du pouvoir est marqué en un passage capital de la grande scène entre Wotan et Brünnhilde, au deuxième acte de *la Walkyrie* (scène III).

« Von der Liebe doch
mocht'ich nicht lassen ;
in der Macht gehrt'ich nach Minne.

(2) Der durch Verträge ich Herr,
den Verträgen bin ich nun Knecht.
(*Die Walküre*, acte II, scène II.)

On ne peut comprendre Wotan sans Brünnhilde. Brünnhilde, en tant que figure poétique, en tant qu'héroïne de la Tétralogie, sera étudiée plus loin ; mais il faut discerner son rapport avec Wotan, définir sa signification symbolique, intimement unie à son activité dans la drame.

Pour accomplir ses ordres directs, pour recueillir aux champs de bataille les héros frappés à mort et en peupler le Walhall, Wotan a neuf filles, les Walkyries. La préférée est Brünnhilde. Le dieu l'appelle lui-même sa « Fille de Désir — *Wunschmaid* (1) ». Brünnhilde, dans l'action intérieure du *Ring*, la seule essentielle, celle qui se joue en Wotan, est le cœur de Wotan, la tendresse active de Wotan, la prédilection de sa volonté, sa vivante volonté d'aimer.

Ces derniers mots sont peut-être ceux qui expriment le mieux la nature et par suite le symbole de Brünnhilde, faute d'un terme spécial où se fondraient ces deux idées de la volonté et de l'amour. Brünnhilde est bien le cœur de Wotan, son désir d'amour personnifié sous une forme féminine, mais très expressément utilisé pour l'action, et employé à des pensées d'ambition et de conservation, jusqu'au jour où la souffrance humaine, la pitié que provoque cette souffrance, et l'immolation — qui est la nécessité suprême de l'amour — lui apparaissent comme étant les réalités uniques. Elle est bien aussi la volonté de Wotan, extériorisée devant lui, comme la fidèle exécutrice de ses jugements et de ses conceptions, mais faite pour aimer, pour embellir de grâce, de pureté, de beauté, l'action continuelle, la lutte toujours renouvelée. Lorsque Brünnhilde se sera révoltée contre son père, Wotan gardera la volonté de la châtier, et la volonté aussi, plus tard, de finir, d'accepter et de souhaiter

(1) Ce titre est commun à toutes les Walkyries, comme le prouve un passage du deuxième acte de la *Walküre* : « *Wunschmädchen walten dort hehr*, » mais il s'applique particulièrement à Brünnhilde, qui, d'ailleurs, parlant à Wotan, se nomme : « *Dein trautestes Kind.* »

l'inévitable Fin. Il pourra donc encore vouloir l'action, mais c'est le goût de l'action qu'il aura perdu, c'est l'amour, la faculté d'aimer, le désir et le plaisir qui font entreprendre et réaliser.

Rien n'est moins arbitraire que cette interprétation de Brünnhilde. Elle résulte du texte précis de Wagner. Le poète a voulu que Brünnhilde, et ses sœurs — en spécifiant pour Brünnhilde ce qu'il laisse seulement deviner des autres Walkyries, — fussent nées d'Erda et de Wotan, c'est-à-dire de l'union entre la Pensée agissante et l'éternelle Nature, l'âme des choses. Parlant de sa fille préférée, Wotan la nomme « le plus saint orgueil » de son cœur : au plus fort de sa colère, il s'écrie : « Elle-même, elle fut le sein créateur de mon désir ! » Au deuxième acte de *la Valkyrie*, lorsqu'il confie à Brünnhilde sa douleur et résume les événements originels dont il subit les conséquences, il dit : « Ce que je n'apprends à personne par des paroles, que cela demeure éternellement inentendu ! avec moi seul je m'entretiens, quand je m'adresse à toi... (1) ». Et s'agenouillant devant lui, en la même scène, Brünnhilde le prie ainsi : « C'est à la volonté de Wotan que tu parles ; dis-moi ce que tu veux : qui suis-je, si je ne suis ta volonté (2) ? » Enfin, lorsqu'elle plaide sa cause devant le dieu irrité, elle se désigne, explicitement, comme la moitié de l'âme de Wotan (3).

(1) Was Keinem in Worten ich künde,
unausgesprochen
bleib'es ewig :
mit mir nur rath'ich,
red'ich zu dir...
(*Die Walküre*, acte II, scène II.)

(2) Zu Wotan's Willen sprichst du,
sagst du mir was du willst :
Wer — bin ich,
wär'ich dein Wille nicht
(*Die Walküre*, acte II, scène II.)

(3) Musst du spalten
Was einst sich umspannt,
die eig'ne Hälfte
fern von dir halten
dass sonst sie ganz dir gehörte...
(*Die Walküre*, acte III, scène III.)

Il s'opère par la naissance de Brünnhilde une sorte de dédoublement dans l'âme de Wotan, et ce dédoublement devient une séparation, une rupture cruelle, au deuxième acte de *la Walkyrie* (1). Les faits scéniques, chez Wagner, sont toujours l'expression visible d'un conflit moral; le génie du poète sait leur donner, ici encore, un caractère de nécessité psychologique admirable : la révolte de Brünnhilde suit immédiatement la confidence que la Walkyrie a reçue de Wotan, la malédiction jetée par le dieu sur son œuvre, le renoncement farouche que son désespoir a crié : « Que ce que j'ai édifié s'écroule! j'abandonne mon ouvrage? je ne veux plus qu'une chose — la Fin ! » Et, il importe de s'en souvenir, avant de faire à Brünnhilde le redoutable aveu de la détresse divine, Wotan a murmuré tout bas ces paroles significatives : « Le dirai-je?... ne briserai-je pas en le disant ce qui maintient ma volonté?... »

Aussi longtemps que Brünnhilde n'a point vu l'amour humain en l'excès de la douleur et de l'abnégation, elle obéit à Wotan, elle accomplit fidèlement les ordres de son père. Mais cette passion et cette misère de l'Homme frappent enfin ses regards : elle contemple Siegmund, elle connaît la détresse sacrée — « *die heilige Noth* » — de l'amour qui va perdre son objet et qui ne peut s'en assurer la possession au prix même d'une vie tout entière vouée à la souffrance. Elle voit Siegmund préférer, — et préférer inutilement, — Sieglinde l'abandonnée, la maudite, aux félicités du Walhall. Ce qui dormait en elle s'éveille. Elle aime Siegmund et Sieglinde, elle aime leur tendresse et leur malheur. Le sentiment se révolte alors contre le vouloir trop lucide, contre la pensée qui a com-

(1) Cette signification de Brünnhilde et de son rapport avec Wotan est indiquée dans mon livre *Richard Wagner et le drame contemporain* (p. 1887), mais d'une façon très succincte. Il était nécessaire de l'expliquer, de la justifier et de la développer. Les pages que l'on vient de lire étaient écrites depuis plusieurs mois lorsqu'a paru le livre de M. H.-S. Chamberlain, *Das Drama Richard Wagner's* (1892) où des considérations toutes semblables sont exposées. J'ai cru devoir cependant conserver ma rédaction.

pris la stérilité de l'effort et la fatalité des événements. La dure mission, Brünnhilde la renie désormais. Elle violentera les événements : c'est bien ainsi que la passion se détermine, qu'une volonté aimante agit.

Brünnhilde a fui avec Sieglinde le champ du combat. Pour assurer le salut de l'infortunée, elle s'offrira au courroux de Wotan, se sacrifiant ainsi, car le sacrifice est l'essence et la preuve de l'amour. Mais elle a vu dans l'avenir le fils glorieux des Wälsungen, et elle prophétise à Sieglinde, en l'instant des adieux, la venue de ce fils, du Héros attendu. Or, le Héros libre, Wotan l'avait désiré et vainement appelé, en une sombre désespérance. Ce que le dieu n'a pu prévoir, ce que la pensée, la raison n'ont pu admettre, le cœur l'a deviné, l'a senti, la volonté du cœur l'a rendu possible. C'est de la race repoussée avec amertume par Wotan que ce Héros doit sortir, et c'est l'amour, la compassion,— personnifiés par Brünnhilde, — qui ont fait éclore le miracle. Ainsi se prouvent, tout à la fois, la puissance et la clairvoyance du cœur.

Wotan prononce la condamnation de Brünnhilde. Il bannit du Walhall la Fille de son Désir ; il ne la reconnaît plus pour son enfant. Il retranche de l'assemblée divine sa vivante prédilection ; il l'éloigne de lui-même, consommant ainsi le divorce de son esprit et de son aimante volonté (1). Brünnhilde alors explique comment et pourquoi elle a désobéi : elle rappelle l'intervention de Fricka, la froide sagesse, la morale convenue arrachant à la pensée un ordre que le cœur désavoue. Elle raconte le malheur et l'amour de Siegmund, ce qu'elle a vu, ce qu'elle a compris, ce qu'elle a osé. Wotan change de langage : un poignant regret se décèle en ses paroles ; il se plaint de ce que Brünnhilde a connu l'enivrement de l'amour, tandis qu'il endurait, lui, l'affreux martyre de ses résolutions. Ainsi le vouloir conscient, l'homme qui

(1) Aus meinem Angesicht bist du verbannt!
(*Die Walküre,* acte III, scène II.)

a rêvé de commander au monde et qui se trouve obligé d'asservir sa propre nature, envie par moments le bonheur de la passion ignorante, l'enthousiasme du cœur qui se livre sans mesurer les conséquences de son acte, sans s'arrêter aux inquiétudes de l'avenir.

Comment punir le cœur qui a trahi la pensée? Comment frapper ce vouloir d'amour qui s'est insurgé contre l'autre vouloir? Le dieu réduira son propre désir au silence; il l'endormira...

Ainsi Wotan exile Brünnhilde sur le rocher, la condamne à dormir un invincible sommeil. Mais ce n'est point assez : la passion aveugle doit recevoir un châtiment qui découle de sa nature même : l'amour s'est donné, malgré la pensée consciente; la raison le renie à son tour, l'abandonne, le laisse dans l'impossibilité de choisir. Le voici livré à l'insulte du hasard. Le cœur endurera, esclave de sa faute, le déshonneur auquel il s'est exposé : Brünnhilde endormie, sans droits, sans défense, appartient au passant, à l'inconnu qui la réveillera.

Mais l'amour immortel ne sera pas à ce point souillé! Brünnhilde s'est redressée sous l'outrage : « Entends l'unique prière!... Tu ne déshonoreras pas la partie vraiment éternelle de ton être... Élève un rempart de flamme autour de ma couche inviolée, et que ce feu dévore l'indigne, qui oserait approcher le roc terrible! »

Alors l'orgueilleuse et triste Pensée cède à cet enthousiasme saint. Wotan cesse de contenir sa douleur : « Adieu! Adieu! ô mon enfant adoré!... Je dois t'éviter, je dois te perdre, toi que j'aimais, toi qui fus la riante volupté de mes yeux... Mais du moins une flamme ardente gardera ton exil; un effroi sacré te préservera de toute insulte! Seul pourra reconquérir la vierge, seul réveillera mon amour endormi — l'homme qui sera plus libre que moi-même, le dieu!

« Ces yeux pleins de lumière... ces yeux pleins de rayons, qui jadis étincelaient pour moi dans les batailles, aux jours où le désir brûlait mon âme, le désir, empli

d'âpres angoisses, vers un bonheur aussi vaste que les mondes, — je goûte maintenant leur douceur pour la dernière fois, dans le dernier baiser de l'adieu. Que pour l'Homme trop heureux s'allume leur étoile; pour moi, l'éternellement infortuné, à jamais ils se ferment... Ainsi de toi le dieu se détourne; ainsi mon baiser t'enlève la divinité qui fut en toi... »

A ces dernières paroles, un thème douloureux monte de l'orchestre, dit par la voix plaintive du cor anglais; c'est le motif de la *Liebesentsagung*, le renoncement à l'Amour (1): Wotan, en perdant Brünnhilde, perd son Désir, sa volonté d'aimer, sa faculté d'aimer. Ainsi l'initial oracle de la Tétralogie s'applique à Wotan, qui a convoité jadis l'Or, qui a possédé l'Anneau, et qui tenta l'impossible — la réunion en son âme de l'Amour et du Pouvoir.



On pourrait continuer cette analyse à la fois symbolique et humaine du rôle de Wotan et de celui de Brünnhilde au long de *Siegfried* et de la *Götterdämmerung*. On verrait que le dieu, depuis qu'il est séparé de Brünnhilde, n'agit plus, devient spectateur des événements (qui ont en lui leur origine première, mais où il n'interviendra pas désormais) (2). Une seule fois, il rentre brusquement dans le drame visible, lorsqu'il essaye d'arrêter Siegfried s'élançant à la conquête de Brünnhilde. Extérieurement, le dieu semble éprouver son pouvoir, et, en même temps, le Héros si longtemps attendu; la colère

(1) Nur wer der Minne
Macht entsagt,
nur wer der Liebe
Lust verjagt,
nur der erzielt sich den Zauber,
zum Reif zu zwingen das Gold
(*Das Rheingold*, scène I.)

(2) Zu schauen kam ich,
nicht zu schaffen.
(*Siegfried*, acte II, scène II.)

qui le saisit est d'ailleurs dans le caractère humain de son rôle, et elle correspond exactement, après le renoncement qu'il vient de proclamer devant Erda, à son courroux contre Brünnhilde (au deuxième acte de *la Walkyrie*), explosion qui suivit l'abandon désespéré de son vouloir créateur. Mais, symboliquement, ce retour d'autorité a un autre sens : Wotan s'oppose à l'acte de Siegfried, parce que la crainte le prend du réveil prochain de Brünnhilde, de la résurrection imminente de son Désir...

Les moments principaux du rôle, comme énergie ou profondeur d'émotion, marquent les grandes phases du conflit moral, les crises suprêmes d'où dérive le cours ultérieur des faits. Dans le *Rheingold*, où Wotan est presque toujours en scène, toutes ses paroles sont importantes, tous ses actes ont une signification décisive, mais deux passages principalement doivent être signalés : la tentation de l'Or, qui se termine par le mauvais choix, et le salut au Walhall qui rayonne dans la splendeur du couchant, lorsque Wotan conçoit la pensée d'où sortiront les Héros. Dans la *Walküre*, les deux points culminants sont la farouche bénédiction donnée par Wotan au fils à venir du Nibelung, — où se formule le premier renoncement du dieu, le renoncement de la colère et du désespoir, — et l'embrassement dernier à Brünnhilde. Dans *Siegfried*, à la fin de la scène avec Erda, le drame intérieur qui s'accomplit en l'âme de Wotan atteint à son plus haut période : le dieu renonce de nouveau, joyeusement cette fois : « Si déjà, en un furieux dégoût, je vouai le monde à la haine du Nibelung, au bienheureux Wälsung je lègue maintenant mon héritage. Choisi par moi, mais ne m'ayant jamais connu, libre de mon conseil, un audacieux enfant a conquis l'Anneau. Affranchi de toute envie, joyeux d'amour, il voit la malédiction d'Alberich sans pouvoir contre lui ; car la crainte lui demeure étrangère. Celle que tu m'as enfantée, Brünnhilde, sera réveillée par le héros ; consciente en son réveil, ton en-

fant accomplira l'acte rédempteur du monde!... A l'Eternellement Jeune — le dieu cède avec joie (1)! »

L'anéantissement de la volonté divine, tel est donc, en cette minute capitale, le vouloir définitif de Wotan. Mais Brünnhilde maintenant est femme : amante de Siegfried, elle oublie sa science divine, elle ne vit plus que pour l'amour : la passion triomphante règne seule, et ce n'est qu'en la conclusion de la *Götterdämmerung* que la fille du dieu comprendra toutes choses. Alors, consommant la fin de l'univers ancien, elle accomplira vraiment l'acte d'universelle délivrance, « *die erlösende Weltenthat,* » et Wotan sera la dernière figure que nous apercevrons avant l'effacement suprême, car il était le héros essentiel du drame, ou plutôt le drame lui-même était en lui, et ce que nous avons vu, sur la scène, au cours de la Tétralogie entière, fut seulement la figuration de sa pensée.



En cette analyse sommaire, les significations mythi-

(1) Weiht'ich in wüthendem Ekel
der Niblungen Neid schon die Welt,
dem wonnigsten Wälsung
weis' ich mein Erbe nun an,
Der von mir erkoren,
doch nie mich gekannt,
ein kühnster Knabe,
bar meimes Rathes,
errang des Niblungen Ring :
liebesfroh,
ledig des Neides,
erlahmt au dem Edlen
Alberich's Fluch.
denn fremd bleibt ihm die Furcht.
Die du mir gebarst,
Brünnhilde,
weckt sich hold der Held :
wachend wirkt
dein wissendes Kind
erlösende Weltenthat..
...dem ewig Jungeu
weicht in Wonne der Gott!
(*Siegfried*, acte III, scène I.)

Cette action rédemptrice que Wotan attend de Brünnhilde serait la restitution de l'Anneau aux Filles du Rhin. Mais, sur ce point encore, l'espoir du dieu sera trompé ; il faudra de nouvelles et suprêmes catastrophes, pour que l'Amour, enfin délivré, puisse à son tour délivrer le monde.

ques et poétiques de Wotan ont été indiquées, et toujours elles ont paru ce qu'elles sont réellement, expressives d'humanité générale. Or, c'est là le point sur lequel il faut insister de préférence : la grande victoire du réalisme dramatique de Wagner, c'est que ce réalisme se manifeste avec une pleine intensité dans les créations qui sembleraient, à première vue, les plus éloignées de la vie (1). La sublime cosmogonie du *Ring*, — cosmogonie morale, pour ainsi parler, car le conflit passionnel est ici tout le drame, et c'est le rapport de l'âme avec le monde, sous deux formes, renoncement et convoitise, ambition et amour, qui en constitue le sujet, — n'éveillerait pas en nous de profondes, d'irrésistibles émotions, si elle ne se réalisait pas de la manière la plus vivante, la plus directement humaine. Pour supporter le symbolisme si élevé que la réflexion découvre, — ou mieux, qui doit être suggéré par notre émotion même, — il faut que le drame sensible soit à chaque instant d'une expression dramatique puissante et vraie. Il faut que les passions de Wotan, comme celles des autres personnages, soient les nôtres, que les divinités et les héros qui agissent devant nous aient nos impressions, nos désirs, nos vouloirs. Il faut, osons le dire, que si l'on supprime un moment toute interprétation, si intimement liée qu'elle soit au texte poétique et musical, un cycle émotionnel demeure, animé d'humaine vérité, assez fort, assez beau, assez réel, pour s'imposer tout d'abord à notre sensibilité, pour commander impérieusement notre admiration.

C'est précisément le cas du *Ring*. Wotan est homme pour nous ; ses passions, ses pensées, pour générales et quasi divines qu'elles s'affirment, sont les pensées et les passions de l'Homme. Un exemple suffira, la situation

(1) Ce réalisme dramatique, directement accessible à tous, est l'aspect du Drame wagnérien qui doit requérir le plus l'attention des critiques et des auteurs, en France particulièrement, car, par là, notre tempérament artistique peut s'assimiler plus aisément l'art du grand poète-musicien.

morale où Wotan se trouve, aux deuxième et troisième actes de *la Walkyrie*. N'est-ce pas une des plus vraies, une des plus grandes tristesses de l'existence, que la nécessité où nous sommes bien des fois, où nous croyons être, de faire taire notre cœur, de juger sévèrement, de punir qui nous aimons? N'est-ce point un des drames les plus intimes de l'âme humaine, ce conflit cruel, qui a bien souvent pour issue le désespoir et la mort, et que Wotan nous présente avec une violence si tragique? Le cri du dieu lorsque son émotion déborde, lorsqu'il étreint sa fille chérie en un transport de douleur presque extatique, lorsqu'il semble aspirer, aux prunelles lumineuses de son enfant, le regard adoré qui pour jamais va s'éteindre, c'est notre cri à nous, l'éternelle plainte de la séparation. En de tels accents, l'humanité reconnaît son langage: ils sont compris de tous les siècles et de tous les peuples; ils disent l'âme, ils disent la vie, son espoir et ses peines; ils font l'impérissable beauté de l'œuvre de Wagner.

CHAPITRE VIII

SIEGMUND — SIEGLINDE

Où Sieglinde vit, dans la joie et la souffrance, là Siegmund aussi veut demeurer.
(*La Walkyrie*, acte II, scène IV.)

Le réalisme humain de Wagner, qui fait ses œuvres vivantes et passionnées jusqu'en leurs significations symboliques les plus générales, ne s'est nulle part affirmé avec autant de précision que dans ces deux figures : Siegmund et Sieglinde. D'autres créations du maître sont plus complètes, plus hautes, ont une portée plus vaste ; son génie déploie souvent une force d'invention et un don de synthèse plus admirables ; jamais, en revanche, il ne s'est montré plus épris de la poignante réalité, de ce qui fait l'intérêt direct du drame, et qui peut être considéré comme indépendant des noms, des hasards, des interprétations poétiques également.

Le personnage de Siegmund est en contradiction directe avec la convention d'unité factice qui sévit sur le théâtre, aussi bien dans le drame récité que dans les œuvres lyriques. Il n'est pas tout d'une pièce, il n'incarne pas un sentiment unique, une passion, à l'exclusion de toutes les autres. Le poète, sans doute, a le droit, en des ouvrages immédiatement inspirés de la Légende et du Mythe, de s'en tenir à des caractères simplifiés, expressifs de grands aspects humains ; il faut même, dans une certaine mesure, qu'il conserve cette majestueuse simplicité des héros mythiques ; mais Wagner n'a jamais abusé de

ce droit: sans tomber dans la confusion ou l'obscurité, il a voulu que tous ses personnages, même les plus extra-humains en apparence, un Loge, un Mime, un Fafner, un Fasolt, vécussent d'une vie réelle, intégrale. Il a toujours conçu les protagonistes de ses drames comme des hommes, nullement comme des êtres de raison, allégoriques, et parlant un langage convenu. Ces hommes demeurent complexes jusqu'en leur simplicité supérieure: Wotan, le dieu, cherche à la fois le pouvoir et l'amour, il a des hésitations et des convoitises, des fureurs et des attendrissements, de hautes pensées, des actes grandioses, et aussi d'irréparables faiblesses. L'observation humaine intervient sans cesse, instinctive, issue d'un grand amour de la vie en sa richesse, en ses mystères.

Siegmund et Sieglinde sont, à cet égard, les plus décisifs exemples que nous présente le Drame wagnérien. Ces deux figures, absolument nouvelles, ont une humanité si intense qu'elles peuvent être proposées à l'admiration de tous les dramaturges. Wagner, en Siegmund, ose créer le Héros triste, un composé absolument vivant de bravoure et de mélancolie, d'irrésolution et de fougue, de stoïcisme et de tendresse, de fierté et de résignation. C'est bien là l'homme toujours divers, toujours un cependant, inégal, sublime et douloureux; rien qui ressemble aux personnages irréels, faussement absolus, que l'opéra et le drame ordinaires ont coutume de figurer (1). Qu'on se rappelle ce puissant début de la *Walküre*, cette entrée de Siegmund haletant, blessé, dans la demeure de Hunding; et tout le développement du caractère pendant le premier acte... Ce blessé, ce vaincu laissera entrevoir la

(1) On peut citer quelques personnages, dans le domaine lyrique, où s'ébauche un essai de complexité morale, mais ils sont en très petit nombre, et il n'y a pas création de la part du librettiste ni du musicien, du moins à cet égard. D'ailleurs, cette complexité n'est pas une tentative d'étude humaine, mais la mise en œuvre de contrastes fournis par un type légendaire, comme dans le cas de l'admirable Don Juan de Mozart. Le seul prototype que l'on puisse assigner à Siegmund — et très rudimentaire encore — c'est Max, dans le *Freischütz*.

fierté farouche de sa race dans ses paroles au maître du logis : « Ces choses, un fils de Loup te les annonce, que plus d'un connaît pour un vrai Louveteau ! » Désarmé, provoqué à mort par l'ennemi qui le tient captif, il ne répondra même pas à la provocation ; son regard suivra celui de Sieglinde, la blanche apparition qui s'était penchée sur sa douleur. Seul dans l'ombre, il invoquera son père d'un cri terrible : « Wälse ! Wälse ! où est le glaive que tu m'avais promis ? » et, voyant la nuit froide s'épaissir, il se résignera aux destinées, il comparera spontanément la lueur mourante du feu au regard d'amour de Sieglinde qui éclaira ses dernières heures : « Une fois encore, quand le soleil quitta les cieux, son éclat du soir me toucha ; même le tronc du frêne antique brilla d'une chaleur d'or... » Et c'est le même homme que l'appel de la femme va réveiller de sa tristesse ; il se dressera soudain, enfiévré par le cri de Sieglinde ; il dira à la malheureuse victime de son adversaire : « Ce que je désirai vainement jadis, je l'ai contemplé en toi ; en toi j'ai trouvé ce qui jadis m'a manqué ! Si tu as souffert des affronts, et si j'ai enduré des tortures, — si j'ai été méprisé, et si l'on a pris ton honneur, — la joyeuse vengeance rit maintenant à notre propre joie !... Debout ! »

Siegmund est un vaincu de la vie. Wotan, sous le nom de Wälse, eut ce fils d'une femme de la terre ; lui-même, courant les bois, armé contre les tribus voisines, était comme un de ces loups redoutés que traquent en vain les chasseurs. Siegmund raconte brièvement son enfance en ces termes : « Le Loup était mon père (1) ; je vins au mon e avec une sœur jumelle ; la sœur, la mère, me furent bientôt enlevées... à peine je les ai connues ! Fort

(1) Le loup est un symbole de force, de courage, et surtout d'indépendance. C'est l'animal absolument sauvage, en guerre avec l'homme, redoutable au combat, presque insaisissable à la poursuite, en contraste absolu avec le chien, qui lui ressemble pourtant et qui, perdant l'authenticité farouche de la race, a accepté la servitude.

et terrible était le Loup; il eut d'innombrables ennemis. Le jeune allait avec le vieux à la chasse; un jour, comme ils revenaient, ils trouvèrent vide la bauge des loups, incendiée la demeure, rasé le tronc superbe du chêne, percé de coups le corps vaillant de la mère, effacées toutes traces de la sœur; ce furent les Neidingen qui nous valurent cette détresse (1)! » Issu des résolutions hardies de Wotan, — qui veut faire naître, dans les épreuves de l'adversité, un héros libre, pouvant braver toutes les conventions établies, et accomplir, seul entre tous, contre tous au besoin, l'exploit réparateur, — Siegmund est un proscrit perpétuel, un révolté de par sa nature même. Il est hors la loi, en contradiction avec les mœurs, les habitudes, les intérêts qu'il rencontre sur son chemin. Aussi le malheur s'acharne-t-il sur lui (2). Pourtant son cœur est avide d'amour : « Hors des bois un sentiment me poussait; j'allai vers mes semblables, vers les hommes et les femmes... mais j'eus beau rechercher un ami, solliciter une épouse, de tous je me vis repoussé... Les autres condamnaient ce qui me paraissait juste; ils favorisaient ce que je trouvais coupable; je me heurtai partout à des pactes, je reçus en tous lieux un accueil de colère; si je m'efforçais vers le bonheur, je n'éveillais que la souffrance; c'est pourquoi Wehwalt est mon nom (3). »

Le contraste est éloquent entre Siegmund et le fils qui naîtra de son amour avec Sieglinde, Siegfried. Siegfried est le Héros libre, en qui se résument la beauté, la jeunesse, la joie de l'Homme dans sa force. Il est la vie elle-même en son triomphe de lumière: « *Strahlendes Leben, siegendes Licht!* » tandis que Siegmund, nous l'avons dit, est le vaincu de l'existence. Siegfried appartient tout à l'action; il n'a peur de rien, il ne pèse ni le pour ni le

(1) « *Die Neidinge* », les fils de la haine et de l'envie (*Neid*).

(2)

Misswende folgt mir
wohin ich fliehe;
Misswende naht mir
wo ich mich neige.
(*Die Walküre,* acte I, scène I.)

(3) *Wehwalt,* « celui qui agit dans la douleur ».

contre; même sans armes, il ne céderait pas à l'ennemi, comme Siegmund; il n'accepterait pas, comme Siegmund, l'attente stoïque de la mort. Siegmund, lui, rêve à ses douleurs présentes, au mystère sombre de l'avenir, à la longue tristesse du passé.

Et cependant, c'est un héros : seul, il peut arracher le glaive sacré du tronc du frêne. Déjà, en la première scène, harassé de fatigue, ayant vu son bouclier et sa lance brisés au combat, souffrant encore de la blessure reçue, il accepte avec un silencieux courage des éventualités de menace, pour ne pas abandonner la femme qui l'a secouru : « *Hunding will ich erwarten !* » Mais l'essentiel de sa nature, c'est le sentiment, c'est l'immense aspiration d'amour qui le voue à toutes les douleurs, qui lutte contre toutes les conventions égoïstes, et qui, par deux fois inspirant ses paroles, fait de lui un poète naturel : poète de tristesse, comme au monologue nocturne, tandis que meurt la lueur du foyer; poète d'enthousiasme lyrique, comme au « chant du printemps. » De ce désir, de cette détresse d'amour « *Heiligster Minne höchste Noth* » — naissent tous ses actes héroïques. Par amour il redevient le héros farouche, le Fils du Loup, conquiert l'épée divine plantée au cœur de l'arbre, enlève Sieglinde, brave la vengeance de Hunding; par amour, il renonce aux délices du Wahall : « Où Sieglinde vit, dans la joie et la douleur, là, Siegmund veut aussi vivre... » Et lorsque Brünnhilde lui crie l'inévitable mort, lui, penché sur Sieglinde qui sommeille, a pour première réponse : « Taistoi! n'effraye pas l'endormie... » Puis, en des accents où le texte de Wagner égale ce que les plus grands poètes ont écrit de plus sublime, il se lamente sur l'excès de son infortune, il pleure sur le sort de la femme qu'il doit abandonner, trahir par sa mort imminente : « O toi, la plus triste entre les plus fidèles! contre toi le monde en armes se lève ; et moi, à qui seul tu t'es confiée, pour qui seul tu t'es révoltée contre l'univers, je ne dois pas te protéger, je dois te trahir, toi, l'intrépide ! Oh ! honte

à celui qui me donna cette épée, me destinant à la défaite au lieu de la victoire !... Nul autre que moi ne touchera ma bien-aimée vivante : puisque je suis promis à la mort, qu'elle meure donc avant moi ! » Le musicien achève l'œuvre du poète, il la transforme, il y ajoute des trésors de tendresse : au premier acte, c'est du regard échangé entre Siegmund et Sieglinde que leur amour s'essore ; dans le silence des voix, tandis que le blessé boit à longs traits l'eau fraîche que lui apporte la femme compatissante et lève vers elle un regard de reconnaissance émue, la phrase de passion se dessine pour la première fois au violoncelle. Plus tard, baignée de lumière, elle monte, elle chante joyeusement dans les transports ardents et tendres où Siegmund et Sieglinde se reconnaissent et s'avouent leur amour. Elle se déchaîne, comme furieuse, lorsque le héros entraîne l'aimée enfin conquise dans la nuit bleue où tressaille le printemps. Brisée d'angoisse, elle réapparaît au deuxième acte, quand les deux fugitifs arrivent sur la montagne, harassés de fatigue. Elle s'élève aux altos, avec une mélancolie inexprimable, lorsque Siegmund repousse doucement les glorieuses promesses de félicité que Brünnhilde lui apporte au nom des dieux, et leur préfère le douloureux amour de Sieglinde. Nous l'entendrons encore, au troisième acte, et dans les drames suivants, évoquée par tel ou tel de ses éléments mélodiques, jusqu'à ce qu'elle reparaisse entièrement, en la marche funèbre de Siegfried, après les deux thèmes des Wälsungen, — le motif héroïque et le motif de deuil, — pour chanter une fois encore la tragique histoire de souffrance et d'amour.

***

Cette vérité d'âme de Siegmund et de Sieglinde, que nous avons donnée comme l'exemple le plus démonstratif du réalisme humain de Wagner, se concentre typiquement dans la première scène de *la Walkyrie*. Si nous y insistons, c'est parce que nulle part la beauté

dramatique des créations wagnériennes n'apparaît plus absolue. Les personnages n'ont pas été nommés; ils ne le seront même qu'à la fin de l'acte; le spectateur ne sait rien sur eux; il ne peut soupçonner encore ni les origines, ni les destinées des héros qu'on lui montre; à plus forte raison, toute signification symbolique se trouve-t-elle ici ajournée: il n'y a rien, au point de vue immédiat, sur le théâtre, qu'une situation scénique, deux personnages anonymes, deux âmes, deux cœurs, dont l'humanité seule est en jeu. Voici:

Un homme, hagard, les vêtements en désordre, ouvre la porte extérieure de la maison déserte. Il entre; derrière lui gronde l'orage, dans la forêt pleine de ténèbres. Il regarde : personne !... Épuisé, il se laisse tomber près du feu. D'une salle voisine sort une femme; elle voit l'étranger, qui paraît sur le point de défaillir. Emue de pitié, elle cherche de l'eau, lui donne à boire. L'inconnu la contemple longuement, avec une tendre gratitude; elle baisse les yeux, et, dès cet instant, nous sentons que deux infortunes sont en présence, muettes, mais déjà se devinant l'une l'autre, et qu'une profonde sympathie est née, spontanément, entre cet homme et cette femme. A peine quelques explications sont échangées: peu de paroles, des gestes lents, instinctifs, des regards qui s'interrogent, des soupirs. Cet homme, c'est pour la première fois qu'il rencontre la compassion sur sa route, et, en la compassion même, une possibilité d'amour; cette femme, c'est la première fois qu'elle sent, dans les yeux d'un homme, une inquiétude d'elle, aimante, au lieu de la brutalité du maître. Le destin, qui les réunit tout à coup, passagèrement, va-t-il les séparer pour jamais? « J'ai reposé, dit l'inconnu; laisse-moi porter ailleurs mes pas! — Pourquoi déjà partir? demande la femme, et qui donc te poursuit? — Le mauvais sort me poursuit, quel que soit le but où je marche; le mauvais sort m'approche, quelque soit l'endroit où je m'arrête. Qu'il reste éloigné de toi, femme ! Je pars, — adieu ! » Il est sur le

seuil de la porte, il va partir... Alors l'aveu irrésistible jaillit : « Demeure donc ! tu n'apporteras pas le malheur en la maison où le malheur habite ! » Il s'arrête ; un nouveau silence s'établit, où son regard interroge encore une fois celui de la femme ; tristement, elle détourne les yeux. Il comprend ; l'amour le lie désormais à elle, dans une communauté de douleur : « Je reste. »

Il n'est pas de plus belle scène au théâtre, au sens purement humain ; il n'en est pas de plus sobre et de plus émouvante en même temps. Cette rencontre d'âmes, cette fusion de souffrances, nous la sentons réelle, prise en la vérité de notre vie. Et le caractère de la femme, comme il se développe, avec quelle intensité il s'affirme ! La tragédie qui se déroule devant nous, elle se passe tous les jours dans le monde, et c'est une grande preuve de génie que d'avoir su donner ici à l'ardeur de la passion, qui est le fait général en de tels drames de tendresse et de crime, la noblesse et la justice, le droit naturel, peut-on dire, qu'elle ne possède que bien rarement. Sieglinde, en effet, brise le lien d'épouse qui l'attache au sort de Hunding, elle nie par sa révolte toutes les lois sociales, elle arme le bras de son amant contre le compagnon détesté de son existence ; mais ici le principe du moins de la révolte est légitime : ce mariage fut un rapt, cette épouse une victime, indignement livrée ; ce mari, ce maître, est un féroce bourreau ; cet amant s'est constitué le défenseur unique, seul vaillant et seul bon. Et Sieglinde, comme Siegmund, est d'une autre race que celle de Hunding : c'est la querelle qui se rallume des vaincus contre leurs oppresseurs, c'est la revanche des proscrits, la joie effrayante de l'esclave qui brise sa chaîne et saisit le couteau. Vous avez vu Sieglinde, la compatissante et la triste, penchée sur la fatigue de l'inconnu blessé ; pendant le repas, sous le regard inquisiteur de Hunding, elle interroge cet hôte aux yeux si mâles et si doux ; une fois même, avec une chaleur intrépide, elle répond à son

maître: « Les lâches seuls redoutent l'homme qui n'a point d'armes! » Lorsque Hunding prononce le défi meurtrier, elle se jette entre Siegmund et lui; repoussée brutalement, elle s'éloigne, mais son regard se fixe au tronc du frêne, désignant à l'inconnu la poignée du Glaive terrible. Prompte aux silencieuses et sûres résolutions, elle prépare le breuvage qui doit endormir Hunding... La voici revenue vers l'amant dans l'ombre, lui apportant son espérance frémissante, des paroles d'audace et de salut: « Oh! si je le trouvais, ici et aujourd'hui, l'ami que j'ai si longtemps attendu! s'il venait, du lointain, vers la plus malheureuse des femmes! tout ce que jamais j'ai souffert dans les plus sauvages douleurs, tout ce qui m'a torturé dans le déshonneur et la honte, — la plus douce des vengeances me payerait enfin de tout cela! J'aurais regagné tout ce que j'ai perdu jadis; tout ce que j'ai pleuré autrefois, je l'aurais conquis de nouveau, — si je trouvais ici l'ami sacré, si j'enlaçais de mes bras le héros! »

Et que de tendresse en ce cœur! Comme Sieglinde se donne à cet ami enfin venu vers elle, dans les souffles vainqueurs du printemps! « C'est toi le printemps, vers lequel je soupirai, pendant la froide durée de l'hiver. Mon cœur t'a salué d'un auguste frisson, dès l'instant où pour moi ton regard a fleuri! » Elle contemple Siegmund, elle se retrouve en Siegmund, comme on reconnaît sa propre image dans le cristal des eaux, sa propre voix dans l'écho que le bois répète. Et tout cela demeure admirablement vrai, éternellement humain.

Cette humanité de Seglinde, cette passion si absolument affranchie des ordinaires conventions lyriques, s'affirme encore dans la suite du rôle, principalement en deux passages. Lorsque le couple fugitif s'arrête sur la montagne, au deuxième acte de la *Walküre*, Sieglinde s'accuse avec égarement, mais non d'avoir fui son époux, ni de brûler pour son libérateur d'une passion qu'une

double loi condamne. Si elle pleure, si elle se maudit, c'est pour avoir apporté à Siegmund un corps déshonoré déjà, c'est parce qu'elle ne peut être uniquement au seul bien-aimé, malgré que son amour soit renié des hommes et des dieux. La souillure que rien ne lave, c'est d'avoir appartenu à un maître abhorré. Ce qui fait rougir Sieglinde de honte, ce qui la fait sangloter de désespoir, ce n'est point ce qu'elle a osé, mais ce qu'elle a subi ; ce n'est pas la faute contre la loi, c'est le crime contre l'amour.

Et quand Brünnhilde supplie les Walkyries ses sœurs de l'aider à sauver l'amante infortunée de Siegmund, celle-ci demande tristement qu'on l'abandonne à la mort. Puisque le bien-aimé a péri, pourquoi vivre ? Alors la vierge sublime, en la clairvoyance du désir, prononce le mot décisif : « Vis, ô femme, vis au nom de l'amour ! tu portes un Wälsung dans ton sein ! » Un coup de théâtre se produit, un coup de théâtre uniquement moral, l'un des plus poignants qui soient au monde... Le cri de la mère, le cri animal et divin, éclate aux lèvres haletantes de Sieglinde avec l'instantanéité de la foudre : « Sauve-moi ! sauve mon enfant ! »

A partir de cette scène, nous ne voyons plus Sieglinde. Le couple tragique a disparu de l'œuvre visible, mais les souvenirs et les promesses demeurent. La grande détresse des Wälsungen, la douleur et l'abandon des deux amants maudits s'achèvent aux lointains du drame : de cet excès de souffrance, de cet abîme de la misère humaine, la joie et la gloire de Siegfried surgiront. Haute vérité, haute moralité. « Ce fils, prophétise Brünnhilde, ce fils que Sieglinde porte au milieu des angoisses, elle le mettra au monde en des douleurs que nulle femme encore n'a souffertes... »

Les deux motifs dominants des Wälsungen, celui de leur héroïsme et celui de leur infortune (1), perpétueront

(1) Ils sont tous les deux communs aux Wälsungen, mais le premier fait assez fréquemment allusion à Siegmund, le second à Sieglinde.

en quelque sorte la présence de Siegmund et de Sieglinde dans les deux dernières « journées » de la Tétralogie. Et lorsque Siegfried reforgera le glaive brisé de son père, il criera le nom de victoire : « Nothung ! Nothung ! » sur les mêmes intervalles, soulignés des mêmes harmonies, que ceux qui formaient l'appel héroïque de Siegmund, au moment d'arracher l'épée au tronc du frêne ; et pendant la rêverie de l'adolescent étendu à l'ombre du tilleul, c'est la pensée de sa mère qui se dégagera, gravement mélodieuse, du murmure enchanté des feuillages...

CHAPITRE IX

SIEGFRIED — BRUNNHILDE

Salut, Vie rayonnante! — Salut, radieux Amour !
(*Götterdämmerung*, acte I, prologue.)

Dans une lettre à Liszt, Wagner nomme sa création du jeune Siegfried « le plus beau rêve » de sa vie (1). Il avait considéré l'éclatante figure du héros dans le *Nibelungenlied* et les autres récits de la *Siegfriedssage*, puis dans la *Völsunga-Saga* et dans les chants de *l'Edda* qui célèbrent Sigurd, le grand Tueur de monstres. Il la retrouva, sous des noms divers, dans la prouesse que mènent les nombreux Vaillants du *Heldenbuch*, et encore dans plusieurs contes, aux *Märchen* conservés par la tradition allemande, particulièrement en la légende populaire « d'un qui s'en alla par le monde pour apprendre la peur (2) ».

Nous avons indiqué ailleurs le sens mythique attaché

(1) Lettre à Liszt, écrite dans les derniers mois de 1854. Nous l'avons citée au chapitre *Transformation et création*, II.

(2) La correspondance entre Wagner et Uhlig en témoigne : dans une lettre à Uhlig datée du 10 mai 1851 (Zurich), Wagner dit : « Ne t'ai-je point parlé déjà, une autre fois d'un sujet gai ? C'était l'histoire du garçon qui s'en va par le monde « pour apprendre la peur » et qui est assez niais pour ne jamais la connaître. Pense à mon effroi, lorsque j'ai tout à coup reconnu que ce garçon n'est autre que le jeune Siegfried, qui conquiert le trésor et réveille Brünnhilde. »

aux héros tels que Siegfried (1). Wagner, sans négliger ce symbolisme, visible en plusieurs passages du *Ring*, surtout en la scène tragique où Siegfried meurt, s'est occupé avant toutes choses d'assurer à sa création un sens humain profond. Il a voulu que Siegfried fût vivant entre les plus vivantes figures de ses drames. Il en a fait l'Homme, dans l'excellence de la force et de la beauté. Il a choisi de son plein gré une signification typique pour le nom de son héros, et Brünnhilde prophétise, au troisième acte de la *Walküre* : « Ce fils s'appellera Siegfried — celui qui est joyeux dans sa victoire (2) ! »

Siegfried est la Joie, il est la Jeunesse, il est l'Action, il est la Liberté.

***

La Joie est la Vie en son complet épanouissement. Lorsque Beethoven veut donner un corps à ses visions, il fait appel à la voix vivante, illuminant les prestiges de la musique des actives clartés de la parole ; un mot résonne, un cri vole de bouche en bouche : « *Freude! Freude!* — Joie! ô Joie! » Sur le beau texte de Schiller, l'hymne beethovenienne s'éploie, s'élève : issue de la misère et du

(1) Aux chapitres intitulés : *Transformation et création*, III, et *Tristan — Isolde*. Cf. R. Wagner : *Gesammelte Schriften*, t. IV, p. 49, et Lachmann, *Kritik der sage von den Nibelungen*. Bonn, 1829, in-8 (et dans le *Rheinisches Museum für Philologie*, 3e année).

De nombreuses expressions poétiques accusent le sens mythique de Siegfried dans l'œuvre de Wagner. En ces expressions, l'idée de lumière revient constamment, avec une insistance significative : « *Siegendes Licht, leuchtender Spross*, » etc. Siegfried est qualifié de « *lichter, helläugiger,* » etc. Il est « l'Eveilleur de la Vie » (*Wecker des Lebens*), « la Vie de la Terre » (*Leben der Erde*), « le Trésor du Monde » (*Hort der Welt*). Brünnhilde dit : « Sa clarté m'illuminait, éclatante comme le soleil — *Wie Sonne lauter strahlt' mir sein Licht.* » On remarquera surtout que Brünnhilde, au 3e acte de *Siegfried*, salue le Jour, le Soleil, et, symboliquement, son libérateur, par ces mots : « *Heil dir, Sonne — Heil dir, Licht!* »

(2) Dans la première forme de la *Götterdämmerung* (*Siegfrieds Tod*), Wagner n'avait pas encore choisi cette signification ; il en avait adopté une autre, plus étymologique peut-être. Une Norne disait du héros : « Par la victoire, il apportera la paix — *Durch Sieg bringt Friede ein Held.* »

doute, de la souffrance et de la nuit, et encore des aspirations mélancoliques, des longues contemplations émues, elle monte comme l'aurore, comme le soleil, dans la magnificence du printemps. Tantôt cordiale en sa douceur, tantôt sursautant d'héroïsme aux répercussions de la fugue, tantôt débordant de tendresse enivrée, elle se transforme à l'infini, elle passe des voix guerrières aux voix amoureuses, enlace une spirale de danses au chœur robuste des croyants. Elle se fait caresse, ouragan, prière, chanson, appel de gloire, universelle clameur des peuples dans le saint délire de la fraternité.

Telle rayonne la joie de Siegfried, « *der ewig Junge!* » Né de la douleur et de la mort, élu, pour ainsi parler, par l'inexprimable infortune des Wälsungen, Siegfried est joyeux, il incarne la Joie en lui. Le rire, le beau rire sonore lui vient naturellement aux lèvres. Il plaisante, — plaisanteries de héros enfant, naïves, énormes, superbes d'audace brutale. Cette joie est même le premier aspect sous lequel Wagner nous le montre : tandis que Mime se lamente piteusement, Siegfried entre dans la forge, comme un gai coup de vent et de soleil, comme une soudaine rafale de lumière. Il lance les roulades héroïques de son appel, tandis qu'une impétueuse jubilation anime tout l'orchestre. Devant lui, il pousse sa capture, un ours de la forêt, et poursuit Mime de la sorte, riant bruyamment aux épouvantes du nain. Sa plaisanterie téméraire brave le dragon au moment de la lutte ; elle brave Wotan au pied du roc enveloppé de flammes. Siegfried rit et chante lorsqu'il se précipite dans les vagues sifflantes du Feu : « Rayonnant s'ouvre pour moi le chemin ! Oh ! me baigner dans la fournaise, y trouver enfin la fiancée ! Hoho ! Hahei ! Gai ! Gai (1) ! A présent je me choisis un

(1) Ces deux mots « *lustig! lustig!* » n'existent pas sur la partition de *Siegfried*, mais seulement sur le texte du poème, où ils servent à préciser le caractère absolument joyeux du discours et de l'acte que Siegfried accomplit, tandis que le caractère de la musique, d'une fougue et d'une joie exubérantes, les rend tout à fait inutiles à la représentation.

aimable compagnon ! » Brünnhilde, réveillée par Siegfried, le nommera « le Héros qui rit (1) », « le Plaisir du Monde (2) », et, souriante à son tour, en l'abandon de sa propre divinité, elle lui dira : « En riant, il faut que je te donne mon amour ; en riant je renonce à ma clairvoyance ! Allons à notre perte en riant ! » Il rit, captif déjà de la malédiction, après avoir amené au frère d'armes l'épouse désirée, et après la confrontation terrible, l'effroyable serment qui le voue à la mort. Wotan le qualifie de « joyeux d'amour — *liebesfroh* », et Gunther, le contemplant, soupire avec envie : « *Du überfroher Held!* » Il rit, il plaisante, causant avec les Filles du Rhin qui lui demandent de rendre au fleuve l'Anneau maudit ; il rit quelques instants avant l'heure suprême, l'heure où l'épieu de Hagen va frapper.

Siegfried est la Jeunesse : il est l'Homme-Enfant dans sa beauté splendide. La Nature lui fait fête (3) ; les monstres, vaincus par son bras, jettent sur lui, en expirant, un regard d'admiration, douloureux salut de l'Ombre à la Lumière. « Enfant aux yeux de clarté, gémit Fafner frappé à mort, enfant ignorant de toi-même (4) ! » et cette mélopée s'empreint d'une tendresse imprévue, indiciblement émouvante. Brünnhilde, lorsqu'elle cède à sa destinée, qui est d'aimer Siegfried, d'appartenir à Siegfried, donne au héros des noms de jeunesse et de bonheur : « Rejeton lumineux de la race élue, trésor du monde, héros enfant, adolescent splendide (5) ! » Cette jeunesse

(1) Lachender Held!
(*Siegfried*, acte III, scène III.)

(2) Lust der Welt.
(*Siegfried*, acte III, scène III.)

(3) C'est là une des significations du *Waldweben* et du chant de l'Oiseau, au deuxième acte de *Siegfried*.

(4) Du helläugiger Knabe,
unkund deiner selbst! ..
(*Siegfried*, acte II, scène II.)

Fafner, dans le même discours, appelle encore Siegfried « le héros au teint rose », « l'enfant épanoui » (littéralement, « en fleur »).

(5) A ces expressions : « *Leuchtender Spross, Hort der Welt, kindischer Held, herrlicher Knabe,* » d'autres s'ajoutent, plus dif-

morale et physique du héros emplit d'un grand bouillonnement de sève le drame entier de *Siegfried*. C'est l'avènement des forces jeunes, la déchéance des forces anciennes, en attendant que triomple le seul principe éternel, l'Amour. Ainsi faut-il interpréter, dans l'ensemble du drame, la magnifique explosion de jeunesse agreste, libre, joyeuse, que représente la deuxième « journée » du *Ring*. Et Wotan le dit clairement, à la fin de la scène avec Erda : « *Dem ewig Jungen weicht in Wonne der Gott* — à l'Eternellement Jeune, cède avec bonheur le dieu ! »

Siegfried est l'Action, et sa vie est la tempête de l'action — « *der Thatensturm* », suivant la belle expression de Goethe. Il ne réfléchit pas, il agit. Sa force est extraordinaire, son intrépidité l'est plus encore. Il ose, sans hésitation, sans calcul (1). Il ne réfléchit pas avant d'entreprendre, et ne médite point après avoir réussi. Son geste est soudain, irrésistible; il dissocie rarement les paroles et les actes. Il est ignorant, simple, et Mime le juge niais (2); ses impressions, les images frappantes

ficiles à traduire, mais non moins caractéristiques, telles que « *wonniges Kind* ».

(1) L'adjectif « *trotzig* » (celui qui brave, qui défie) est appliqué par Mime à Siegfried. Wotan l'appelle aussi « le plus hardi garçon — *der kühnste Knabe* ». Le dieu dit encore à Siegfried : « Où tu ne sais rien, tu sais du moins aisément t'aider toi-même ! »

(2) L'épithète « *dumm* » est plusieurs fois employée par Mime à propos de Siegfried, particulièrement dans la dernière scène du premier acte ; pendant que le jeune héros commence à forger l'épée, Mime dit : « *Hier hilft dem Dummen die Dummheit selbst;* — le sot est ici secouru par sa sottise elle-même. » Siegfried s'applique aussi la même épithète, à deux reprises, dans la scène de l'Oiseau, et une troisième fois dans la scène d'amour avec Brünnhilde, après le réveil de la Walkyrie.

La naïveté, l'ignorance de Siegfried apparaissent à chaque instant dans ses actes et dans ses paroles. Il dit à Mime : « Tu ne m'as pourtant pas fait sans mère? » Rêvant sous le tilleul, il se demande : « Toutes les mères meurent-elles en mettant leurs fils au monde? » Il s'informe si l'extrémité de la forêt est « loin de l'univers » Il imite sur une flûte de roseau le gazouillement de l'oiseau des bois, et fait ce raisonnement : « Si j'arrive à chanter sa chanson, je comprendrai bien aussi ce qu'il me dira. » Il prend Brünnhilde endormie pour un jeune guerrier, ne cesse de le croire qu'après avoir délacé la cuirasse d'argent de la vierge, et,

que la Nature lui propose directement constituent pour lui les seules notions valables, et rien n'est plus significatif que sa réponse à Mime, lorsque le nain affirme être son père : « Tu mens, vilain hibou ! J'ai bien su voir comment les jeunes ressemblent aux vieux ; je suis allé au clair ruisseau, j'ai épié en son miroir l'image des arbres et des bêtes ; le soleil et les nuages me sont apparus dans son étincellement, tels qu'ils sont en réalité. J'y ai vu ma propre image, et me suis trouvé tout différent de toi, — tels un crapaud et un brillant poisson : et jamais un poisson n'est issu d'un crapaud ! »

L'activité de Siegfried est extrême. Elle l'entraîne loin de l'habitation de Mime, elle le pousse à parcourir le monde. Wagner a choisi des motifs spéciaux, des rythmes vifs et pressés, pour traduire musicalement cette hâte, ce désir de voyage (*Fahrtenlust*), ce goût passionné d'aventures. La symphonie exprime, sous des formes diverses, l'ardeur impatiente du jeune héros, dans la première scène avec Mime (1), puis à la fin du troisième acte de *Siegfried*, puis au prologue de la *Götterdämmerung* (scène avec Brünnhilde, et *Rheinfahrt*), sans parler des rappels d'idées qui se présentent incidemment. Hagen conte à Gunther « la chasse joyeuse vers l'action » que mène Siegfried, et il décerne au Wälsung le titre de « héros rapide — *Geschwinder Held* (2) ». Quant à la

un peu plus tard, ne paraît pas très sûre que cette femme inconnue ne soit point sa mère, miraculeusement retrouvée.

(1) Aus dem Wald fort
in die Welt zieh'n :
nimmer kehr'ich zurück.
(*Siegfried*, acte I, scène I.)

(2) Jagt er auf Thaten
wonnig umher,
zum engen Tann
wird ihm die Welt :
wohl stürmt er in rastloser Jagd
auch zu Gibich's Strand an den Rhein.
(*Götterdämmerung*, acte I, scène I.)

L'expression « *Geschwinder Held* » a pu être suggérée à Wagner par la lecture du *Nibelungenlied*, où Siegfried est plusieurs fois appelé « *der schnelle Degen gut* ». Cette idée de rapidité est souvent attribuée aux héros jeunes, et le surnom de l'Achille hellénique est dans toutes les mémoires.

vigueur physique du fils de Siegmund, elle est prodigieuse : il brise en les essayant les meilleurcs lames de Mime ; il dompte les ours, il abat les arbres, il forge seul Nothung, il fend d'un coup l'enclume en deux, il tue Fafner, et repousse dans la caverne le corps démesuré du monstre.

Siegfried représente la Liberté de l'Homme. Il est l'humanité libre en face du pouvoir que personnifie Wotan. En lui s'affirme la valeur sacrée de l'Homme, le droit de la nature humaine, contre lequel nulle convention n'est légitime, nulle loi même, si cette loi n'est pas l'énoncé d'un principe d'amour, la formule supérieure de nos destinées. Il est l'Homme vraiment libre, ce dernier venu de la création, orgueil et clarté du monde, qui domine les puissances mauvaises, — le combat contre Fafner, — qui fait de la matière l'instrument de son vouloir, — Nothung reforgée — et qui dompte les éléments ennemis — la traversée du Feu. C'est l'Homme qui s'élève, de sa vaillante ignorance, de ses hardies victoires physiques, à la connaissance d'un idéal meilleur, à la possession de l'universel Amour, — la conquête de Brünnhilde endormie, qui l'attendait, qui présida jadis à ses origines, qui devait lui appartenir, et pour qui lui-même était fait, par un accord éternellement prévu : « Siegfried, je suis à toi, je fus à toi dès toujours ! — *O Siegfried, dein war ich von je!* »

Siegfried est libre, plus libre que les dieux. A cette condition seule, il pouvait recueillir l'héritage de Wotan, réveiller Brünnhilde, c'est-à-dire l'Amour pur de Wotan pour le monde auquel l'ambition divine a renoncé (1). Il ignore son origine céleste ; à certains égards, il en a perdu le bénéfice, Wotan ayant abandonné Siegmund et Sieglinde à l'excès de la misère humaine. Il n'est pas le fils de la loi, car sa conception même fut une révolte

(1) Denn Einer nur freie die Braut,
der freier als ich, — der Gott !
(*Die Walküre,* acte III, scène III.)

contre la loi. Il ne connaît pas Wotan, il n'a reçu de lui aucun secours (1). Siegmund, avant la disgrâce suprême, trouva, au tronc de l'arbre, l'épée du dieu, préparée pour sa victoire. Siegfried, lui, a reforgé seul l'épée brisée par le dieu : inconsciemment, gaiement, il la brandit contre le Walhall, contre Wotan qui lui barre la route. En vain l'épieu qui symbolise la domination sur le monde, la lance gardienne des conventions et des lois, s'oppose à l'arme neuve que l'Amour s'est conquise : le glaive de Siegfried étincelle, le pouvoir de Wotan est brisé. « Va! dit le dieu à l'Homme triomphant, va — je ne puis plus te retenir (2)! »

Siegfried est libre moralement, car il ne connaît pas la crainte. Il subira comme tous les hommes les fatalités de l'existence, et la mort s'appesantira sur lui, inattendue, foudroyante. Mais cette mort, il ne la craint pas: en cela consiste sa véritable liberté. Lorsque les Filles du Rhin lui demandent l'Anneau maudit, et le menacent, s'il ne les écoute pas, d'un trépas prochain, presque immédiat, il remet négligemment l'Anneau à son doigt, estimant que la mort n'est point à craindre, et que l'amour seul compte dans la vie : « Ma vie, mon corps — voyez — ainsi je les jette loin de moi ! » Et, prenant une motte de terre, il la lance derrière lui (3).

(1) Le texte énonce plusieurs fois cette idée. Au deuxième acte de la *Walküre*, Wotan désire, sans oser l'espérer, « un héros vers qui je ne me sois jamais penché pour le secourir, qui, étranger au dieu, affranchi de la faveur du dieu, inconscient, sans vocation venue de moi, et selon l'impérieuse nécessité de sa situation, avec son arme propre, accomplisse l'action que je dois éviter.. ! qui, contre le dieu, combattit pour moi.. cet ennemi ami, où le trouver ? » (« *Ein Held, dem helfend nie ich mich neigte* », etc.) Au deuxième acte de *Siegfried*, Wotan dit encore du héros : « Il est son maître — *Sein Herr ist er*, » et, au troisième acte : « Choisi par moi, bien que ne m'ayant jamais connu, un intrépide garçon, privé de mon conseil, a conquis l'Anneau du Nibelung ; indemne de toute envie, joyeux d'amour, il échappe à la malédiction d'Alberich. »

(2) Zieh'hin! ich kann dich nicht halten!
(*Siegfried*, acte III, scène II.)

(3) Pour montrer avec quelle attention les drames de Wagner

Cette absence de crainte est l'un des traits sur lesquels Wagner insiste le plus. Au premier acte de *Siegfried*, il y fait constamment allusion : Mime décide l'adolescent à combattre Fafner, par la promesse que le dragon seul peut enseigner la crainte à qui l'ignore. Siegfried, curieux d'éprouver ce sentiment dont il n'a point idée, accueille avec plaisir le projet du nain (1). Il faut noter ici que la peur est représentée par deux motifs musicaux fréquemment associés, le Feu et le sommeil de Brünnhilde. Le Feu est en effet l'élément redoutable entre tous, contre lequel nulle vigueur ne prévaut : l'affronter est l'épreuve suprême du courage, que Siegfried seul osera tenter ; de plus, c'est Brünnhilde seule qui apprendra la peur à Siegfried, c'est la révélation de la beauté et de l'amour qui seule fera frissonner ce jeune cœur intrépide.

Par cette liberté morale, Siegfried devient un libérateur. Grâce à elle, il a pu rompre le réseau qui enchaînait le monde, briser à jamais le pouvoir de Wotan. Mais il faut que sa mort expie la faute des dieux, il faut qu'il subisse également les conséquences de la malédiction, qui exprime elle-même une nécessité inhérente à la nature des choses, aux conflits de l'âme et du monde. La mort de Siegfried est un élément indispensable à la catastrophe rédemptrice où l'ordre ancien doit s'abîmer, et d'où naîtra une nouvelle aurore (2).

***

La réalité humaine des personnages nous importe plus

ont été lus par beaucoup de critiques, et avec quel soin l'on s'est efforcé de les comprendre, je rappellerai que deux commentateurs parisiens de Wagner, non des moindres, ont vu dans ces paroles et dans ce jeu de scène Siegfried chassant les Filles du Rhin « à coups de pierres »...

(1) Gern begehr'ich das Bangen,
sehnend verlangt mich's der Lust.
(*Siegfried*, acte I, scène II.)

(2) Ce rôle libérateur de Siegfried se précise en maint passage. Parmi les plus curieux, il en est un, signalé par M. Hans von Wolzogen, qui pourrait être mal interprété ; c'est la parole de Sieg-

encore que leur signification, ou mieux, leur signification n'est valable pour nous, ne s'impose à notre esprit, ne nous émeut, que si nous les sentons réels et semblables à nous-mêmes, par quelque côté de leur nature. Wagner, observateur et interprète de la vie, ne crée pas des figures allégoriques, mais des hommes vivants. Il les veut décisifs, taillés dans la réalité franche, et ne s'astreint à aucune des conventions du style noble. Il accumule en Siegfried les traits précis de caractère ; il viole joyeusement toutes les règles du goût ; la seule loi qu'il admette est la vérité. Siegfried, le héros radieux sur qui repose l'espoir du monde, a toute la brusquerie d'un enfant sauvage : il injurie Mime, il le brutalise ; lorsque le nain lui offre à manger et à boire, il envoie au fond de la caverne, d'un revers de main, la venaison et le breuvage. Il a des colères soudaines, des gamineries de jeune fou. D'une remarque presque niaise, il passe à quelque improvisation naïvement sublime, comme ce chant de la forge que rythment ses coups de marteau. Il somme grossièrement le Voyageur de lui céder la place, et, tout au contraire, le voici qui rêve, dans la paix du matin, le cœur pénétré de tendresses inconnues. L'unité factice des types littéraires, la fausse noblesse et la fausse simplicité n'existent pas ici ; mais la nature morale du jeune héros, ignorant,

fried peu d'instants avant sa mort : « *Mich dürstet!* » Au moins doit-on reconnaître que cette parole est si naturellement présentée que l'idée d'une assimilation irrévérencieuse ne vient pas à l'esprit ; il y faut voir plutôt un simple ressouvenir, ou une très lointaine analogie. A ce passage j'en ajouterai un autre, tiré de la scène qu'on pourrait appeler « la conjuration de la mort » ; Brünnhilde dit : « *Doch der Einen Tod taugt mir für alle.* — La mort d'un seul, de celui-là, paiera à mes yeux pour le crime de tous les autres ! » Cette phrase, qui évoque le souvenir d'un passage du texte sacré, est à rapprocher aussi du monologue de Brünnhilde à la fin de la *Götterdämmerung* (apostrophe à Wotan) ; mais il faut observer que des réminiscences de ce genre sont assez fréquentes chez les poètes allemands, ce qui s'explique, en partie, par le caractère de l'éducation première. Schiller, dans *Wilhelm Tell* (acte III, scène III), fait ainsi parler Gessler, s'adressant à Tell : « A présent, sauveur, aide-toi toi-même, toi qui sauves tous les autres ! — *Jetzt, Retter, hilf dir selbst, du rettest alle!* »

insouciant, intrépide, se développe librement à nos regards. N'est-ce point encore un trait bien juste, — dénotant, avec le génie poétique de Wagner, sa connaissance du cœur de l'homme et de la vie, — que ce trouble, cette angoisse du vaillant en présence de la vierge qui sommeille ? « O mère, mère ! s'écrie Siegfried, vois ton courageux enfant... — une femme est couchée, endormie... c'est elle qui lui a enseigné la peur ! » Les routines dramatiques sont abolies ; l'âme humaine nous occupe seule ; nous nous reconnaissons en pleine réalité.

Même les faits du drame qui peuvent prêter à la critique, comme le philtre d'amour de la *Götterdämmerung*, qui entraîne chez Siegfried l'oubli de Brünnhilde et lui inspire une passion ardente pour Gutrune, sont expressifs, si l'on pénètre leur symbole, d'exacte vérité humaine. En ce sens, la scène du philtre n'est que l'image excessive (légitimée seulement par le mystère de malédiction planant sur Siegfried comme sur tous ceux qui ont porté l'Anneau d'Alberich) d'une juste d'observation morale, la puissance de l'impression présente, immédiate, sur les âmes primesautières, sur les caractères dont le Wälsung est ici le prototype. Pour Siegfried, qui ne s'inquiète ni du passé ni de l'avenir, qui ne réfléchit ni avant d'agir ni après avoir agi, le fait actuel, l'acte — *die That* — existe uniquement. Voilà l'intime vérité contenue dans cette scène étrange, qui ne peut être motivée que par un surnaturel enchaînement de causes, du reste aisément admises de l'auditeur, et poursuivant leurs effets à travers les trois « journées » du *Ring* (1).



L'immolation constitue la preuve suprême de l'amour ; Brünnhilde est la parfaite incarnation de cet amour sublime. Elle clôt la série des Dévouées qu'imagina Wagner : son

(1) Cf. Ed. Schuré : *le Drame musical*. Paris, nlle édon, Perrin, 1885, 2 vol. in-18.

sacrifice couronne glorieusement ceux d'Irène, de Senta, d'Elisabeth. Celui d'Elisabeth est plus émouvant sans doute en lui-même, car il est plus strictement humain, plus identique à ceux que l'âme accomplit réellement, et s'inspire des plus saintes croyances qu'il y ait, de ces « paroles de la vie éternelle » qui font germer dans les cœurs les merveilles ineffables de l'Amour. Mais l'art de Wagner apparaît plus complet, plus libre, plus splendide dans le personnage de Brünnhilde, du moins en ce qui touche les moyens de réalisation.

Il faut encore remarquer une gradation très importante. Le dévouement de Senta nous demeure inexpliqué, ou tout comme : l'âme de la jeune fille est prête, dès le premier instant qu'on nous la montre, à sacrifier le bonheur et la vie à l'Inconnu qui doit venir, et le caractère fatal, absolu de cette passion singulière s'impose immédiatement à nous. Elisabeth, elle, se transforme : la catastrophe scénique se passe aussi en elle ; l'innocente enfant qui parcourait, joyeuse, les salles de la Wartburg, devient sous nos yeux une héroïne et une martyre. Cette conception est beaucoup plus humaine que la précédente, plus intimement vraie, mais il y a là explosion brusque plutôt que naissance, développement graduel, et le fait initial qui explique ces phénomènes admirables, Wagner a soin de nous en persuader dès le premier acte du drame, avant même que nous ayons vu Elisabeth : c'est l'amour de la jeune fille pour Tannhäuser. Dans le *Ring*, Brünnhilde est tout d'abord ignorante des douleurs et des tendresses humaines. Elle ne commence à les soupçonner que lorsque Wotan souffre de renoncer à ses affections les plus chères (n'est-elle pas la volonté aimante de Wotan, son cœur personnifié, la prédilection de son désir?) Le spectacle de Siegmund et de Sieglinde en l'excès de leur misère émeut la vierge. Peu à peu, inconsciemment, elle abjure la froideur de sa divinité ; les paroles de l'infortuné qu'elle devait marquer pour la mort lui révèlent l'amour véritable, celui qui ne connaît

que l'être aimé, qui en épouse la souffrance, qui sacrifie toutes choses à l'unique joie de souffrir avec lui. Alors, elle se révolte délibérément, consciemment, contre l'ordre cruel. Dès cet instant, elle est femme, avec toutes les tendresses et aussi toutes les violentes erreurs de la femme. Mais l'infaillible instinct du cœur, aux suprêmes péripéties, accomplira les plus radieux miracles. Brünnhilde personnifiera vraiment l'Amour, elle délivrera l'Amour par l'immolation volontaire, et délivrera ainsi le monde de la malédiction.



Wagner avait rencontré Brünnhilde, comme Siegfried, dans le *Nibelungenlied*, mais il dut vite reconnaître que l'altération subie par le personnage primitif, — la vierge des mythes anciens,—était plus profonde encore que celle éprouvée par la figure légendaire de Siegfried (1). Il remonta donc à la *Völsunga-Saga* et à *l'Edda*, où le sens mythique apparaît, et plus encore, aux yeux du poète véritable, la signification humaine.

Selon l'interprétation la plus vraisemblable de la Légende, Brünnhilde, la Brynhildr des Sagas islandaises, est une personnification de la Terre (la Terre qui enfante et nourrit les êtres, principe mythologique féminin) réveillée par Sigurd, dieu du soleil et du printemps. L'héroïne de Wagner a conservé l'empreinte mythique dans la scène du réveil de Brünnhilde, et par ce fait qu'elle est fille d'Erda, la déesse de la Terre, la nature personnifiée) et du dieu Wotan. Mais là n'est point du tout l'essentiel de l'œuvre. En fait de symbolisme, il en est un plus intéressant, que nous avons expliqué en d'autres pages, et qui joue un rôle continu dans le *Ring*, c'est celui qui rattache étroite-

(1) Le caractère guerrier de la Walkyrie est presque le seul qui subsiste clairement dans le *Nibelungenlied*, où Chriemhilde (la Gutrun des Sagas) prend une importance plus considérable encore. Cf. W. Grimm : *Die deutsche Heldensage*. Göttingen, 1829, in-8.

ment toute l'existence, tous les actes de Brünnhilde à l'existence et aux actes de Wotan. La Walkyrie est l'incarnation du Désir même du dieu, la forme vivante de sa tendresse (1).

Et Brünnhilde est surtout une femme. Avant d'entrer dans le détail du rôle, d'étudier l'amour et l'héroïsme de la fille de Wotan, nous pouvons dire qu'elle est la Femme par excellence, sous ses aspects multiples, telle que la poésie germanique l'a rêvée. Au deuxième acte de la *Walküre*, elle est joyeuse et farouche — « *wild* » — l'ange de la bataille, des éclairs en ses yeux bleus ; le casque étincelant est posé sur l'or de sa chevelure, l'argent de la cuirasse presse d'écailles éblouissantes son sein de vierge; c'est bien la Walkyrie de la légende guerrière, celle que les durs héros du Nord croyaient voir planer sur la mêlée furieuse (2). C'est aussi la fille dévouée, l'enfant caressante, aimante et tout aimée — « *das trauteste Kind* » — lorsqu'elle jette loin d'elle ses armes, et s'agenouille auprès de Wotan pour recevoir la confidence des chagrins qui rongent l'âme du dieu. C'est encore la prophétesse, la voyante, l'inspirée, celle qui sait les runes, qui est dépositaire des secrets divins, et qui bénit les armes des héros à leur départ (3). Dans cet ensemble, malgré les brutalités nécessaires du drame, l'esprit reconnaît une conception quasi-religieuse de la Femme, conception germanique et celtique, — que nous pouvons, à ce dernier

(1) On trouvera l'étude de ce symbolisme et sa justification dans le chapitre consacré à Wotan.

(2) *Die Walküre*, acte III. Les épithètes que Wotan applique au chœur suppliant des Walkyries et le tableau farouche que présente la célèbre « Chevauchée » précisent merveilleusement cette âpreté féminine, ce caractère intrépide, sauvagement virginal des belles déesses de la guerre, dont la joie n'éclate que dans la bataille et l'orage. Au deuxième acte, Brünnhilde dit qu'elle aime « les combats des hommes valeureux » (scène I).

(3) Ces caractères, dramatiquement indiqués au troisième acte de la *Walküre* (la prophétie à Sieglinde), et encore au troisième acte de *Siegfried*, sont expliqués tout au long dans le prologue de la *Götterdämmerung*, en la scène du départ de Siegfried. Ils s'exaltent solennellement, en la dernière scène de l'œuvre, aux paroles de Brünnhilde : « Je sais tout — *Alles, alles weiss ich.* »

point de vue, appeler aussi française,—tout opposée à la conception latine. Freia est la jeunesse des dieux, la clarté de leur gloire ; Sieglinde malheureuse demeure la seule adoration de Siegmund ; Brünnhilde, la fille chérie de Wotan, concentre en elle toutes les facultés d'amour du dieu, qui, en la perdant, perd le bonheur et jusqu'au désir de l'action, de l'existence même. Brünnhilde résume toute la Femme, et l'adieu que Wotan lui adresse peut recevoir une signification absolument générale : la Femme — Brünnhilde — est bien vraiment « le saint orgueil du cœur », « la joie souriante du regard » ; ses yeux « pleins de rayons » sont bien les clartés « qui brillent dans la bataille » de l'existence, et qui éveillent, « au sein des sauvages angoissés, » un immense espoir, « un désir d'universelles félicités (1) ».



Le dramaturge réaliste qui existe essentiellement en Wagner se révèle dans la composition de tous les rôles. Brünnhilde n'échappe point à cette loi. Rien ne l'annonce dans la *Walküre*, nulle explication préalable n'est donnée à son sujet : lorsque le rideau s'ouvre sur la première scène du deuxième acte, nous voyons la fille de Wotan armée pour le combat ; son père lui ordonne de protéger Siegmund dans la lutte prochaine, et aussitôt résonne, aigu, joyeux, le cri de guerre des Walkyries, impétueusement lancé par Brünnhilde. Après la tragique confidence de Wotan, elle se révolte une première fois, instinctivement, contre l'ordre nouveau qui lui est donné ; mais le courroux de son père la soumet ; elle se résigne, douloureusement : « Combien pesantes me paraissent mes armes, ces armes qui me semblaient si légères pour les combats aimés ! » Ces élans si vrais du sentiment, ces hésitations, tous ces mouvements du cœur font de Brünn-

(1) *Die Walküre*, acte III, scène III.

hilde une femme vivante, et non une figure allégorique. Les significations mythiques, et même le symbolisme humain, n'apparaissent ici qu'à titre de généralisation, de légitimes prolongements poétiques : le fait initial et capital, c'est la vie nettement sentie, fortement recréée sur la scène. C'est un cœur féminin réel que Wagner nous montre, en ses émotions diverses, et les interprétations ultérieures ne sont plausibles que parce qu'elles dérivent de cette souveraine réalité.

L'évolution du sentiment se poursuit, de plus en plus admirable. Au début de la scène avec Siegmund, trois motifs règnent : l'interrogation du destin, l'annonce de la mort, la glorieuse vision du Walhall. Sur des harmonies alternativement mortuaires et lumineuses, toujours solennelles, la Walkyrie formule au Wälsung le décret de Wotan. Et comme Siegmund l'interroge, elle répond, lui promettant les félicités célestes, en des termes où perce déjà une sympathie contenue, tendre pitié que la colère du dieu a pu maîtriser seule. Lorsqu'elle dit la séparation nécessaire : « Ta compagne doit respirer encore l'air de ce monde ; Sieglinde ne verra point Siegmund là-haut, » sa voix s'assombrit d'une inexprimable tristesse. Quand elle insiste, répète la funèbre nouvelle avec une plus intense énergie, on devine qu'elle lutte déjà contre son cœur, et ne se fait plus âpre que pour se convaincre, — et convaincre Siegmund, — de l'inexorabilité du commandement. Aux paroles de Siegmund : « Si jeune et si belle tu rayonnes à mes yeux ; mais combien froide et dure mon cœur te reconnaît, fille insensible et farouche ! » elle s'efforce de réparer, dans la mesure de son pouvoir, l'inévitable malheur ; elle offre de recueillir et de protéger Sieglinde, de veiller sur l'enfant qui naîtra bientôt (1).

(1) La transformation des motifs dans l'orchestre, le trouble grandissant des parties accompagnantes, tandis que persistent les principaux thèmes exposés tout d'abord, l'adoption par la voix de Brünnhilde (*Ich sehe die Noth...*) du chant que vient de finir Siegmund (*So jung und So schön...*), toute cette évolution de la musique, en un mot, nous fait comprendre l'âme de la Walkyrie et

Mais le désespoir de Siegmund repousse cette supplication : le Wälsung mourra, Sieglinde mourra avec lui et de sa main, avant qu'il ne consente à la séparation. L'excès de l'amour et du malheur emporte les dernières résistances : Brünnhilde jure de désobéir à Wotan.

Nous la retrouvons, après la mort de Siegmund, essayant de sauver Sieglinde ; sa prière aux autres Walkyries est poignante d'angoisse : elle demande qu'on lui prête un cheval, — le sien étant épuisé de fatigue, — pour fuir, dérober Sieglinde à la fureur de Wotan. Inexaucée, elle se sacrifie... Elle donne à Sieglinde les fragments du glaive de victoire : « Vis, lui dit-elle, vis au nom de l'amour, — tu portes un Wälsung dans ton sein : il sera le plus glorieux héros de l'univers !... Garde-lui l'épée brisée ; il la reforgera, il la brandira victorieusement, il s'appellera Siegfried! » Et Sieglinde, transportée, lui répond ces paroles capitales : « O miracle inouï ! O sublime vierge ! je dois à ton secours fidèle la sainte consolation ! Au nom de celui que nous avons toutes deux aimé, je sauve le trésor le plus cher... Que la récompense de mon cœur reconnaissant te puisse un jour sourire ! Adieu — la douleur de Sieglinde te bénit ! » Deux thèmes nouveaux ont surgi : l'un est la fanfare de Siegfried fils des Wälsungen, pendant la prophétie de Brünnhilde ; l'autre, sur les paroles de Sieglinde, est la Rédemption d'Amour. Celui-là, nous ne l'entendrons plus, jusqu'à la dernière scène de la Tétralogie ; il sommeillera, en apparence oublié, jusqu'à l'heure du suprême accomplissement. Alors tous deux reparaîtront, associés encore, pour achever et conclure : le motif de Siegfried, redoublant ses larges éclairs, brisera l'édifice du Walhall et du monde, et le chant lumineux de délivrance, qui proclame la récompense de Brünnhilde en son immolation, planera sur les ruines de l'ordre ancien, annonçant les temps nouveaux et le règne de l'Amour.

les phénomènes passionnels qui s'y succèdent infiniment mieux que toute analyse limitée au seul texte du poème.

La vérité des sentiments, leur progression logique, leur irrésistible persuasion, n'ont jamais été plus sensibles que dans la grande scène entre Wotan et Brünnhilde, au troisième acte de la *Walküre*. De même que la fille châtiée, d'abord étendue sans mouvement sur le sol, se relève lentement, agenouillée, puis debout, fièrement, saintement, de même le texte et la musique la justifient, la glorifient, en une gradation incomparable. Lorsque Wotan renouvelle la condamnation portée naguère,—sans colère cette fois, avec une tristesse cachée, — le noble orgueil de la Walkyrie se révolte. Brünnhilde nous apparaît comme au début du second acte, mais plus belle encore, plus terrible, transfigurée par une généreuse indignation. Elle somme Wotan de ne pas la vouer au déshonneur, de ne point se déshonorer lui-même en la livrant au premier venu ; elle réclame le Feu qui protège, la clarté d'épouvante qui éloignera d'elle les indignes, la flamme de mort que seule le Héros sans égal est capable de franchir. Et Wotan cède, ému d'admiration et de douleur. Il embrasse sa fille chérie, il lui retire, avec larmes, les privilèges divins qu'il lui avait donnés ; mais elle, en s'endormant sur le rocher, emporte avec elle ce que le dieu avait de plus divin en lui, le rêve d'amour qu'il forma aux premiers temps de sa conquête, et qu'il lui faut à jamais renoncer.

Lorsque Siegfried réveille Brünnhilde, le premier transport, l'enthousiasme religieux de la vierge, puis sa crainte, sa rébellion lorsqu'elle se voit l'objet de désirs ardents et le prix d'une volonté mâle, et que le souvenir de sa pureté la reprend, sont des états d'âme réels, merveilleusement compris par le poète et reproduits par son art avec une lyrique beauté. Brünnhilde veut échapper à l'étreinte du héros : « Nul dieu ne m'approcha jamais ! » elle supplie, elle gémit ; sa prescience s'arrête, ses dons prophétiques ont disparu, mais des visions d'effroi s'agitent toujours, confusément, à ses regards ; elle devine que si elle s'abandonne au radieux héros en qui l'huma-

nité resplendit, un monde entier marche à la destruction. L'amour est le plus fort : « O Siegfried ! J'étais à toi éternellement ! O Siegfried ! je serai éternellement à toi !... Ne sens-tu pas comme mon regard te consume, comme mon bras t'enlace, comme mon sang se précipite à ta rencontre ? N'as-tu point peur, Siegfried, de la vierge farouche ? ... O héros enfant ! adolescent sublime ! laisse-moi en riant t'aimer ! en riant allons à notre perte ! que le Walhall s'écroule, que les Nornes déchirent la corde des destinées ! Crépuscule des dieux, monte de l'abîme ! envahis l'univers, nuit de l'anéantissement ! »

La même vérité de passion est observée par Wagner dans le rôle de Brünnhilde, au drame terrible de la *Götterdämmerung*. L'amour la possède, elle ne connaît plus d'autre loi. Ecoutez ce dialogue de Waltraute et de Brünnhilde : c'est celui d'Ismène et d'Antigone, de Chrysothémis et d'Electre. Comme Sophocle, Wagner nous fait voir l'opposition du dévouement, de l'amour sous toutes ses formes, — en tant que principe de sacrifice, destructeur de tout calcul égoïste, — et des raisonnements qu'inspirent la prudence, l'intérêt particulier, général même, sages, légitimes pour qui n'envisage que les avantages pratiques et les dangers palpables. Est-il rien au théâtre de plus effrayant que la lutte de Brünnhilde contre Siegfried, lorsque le héros, victime du philtre, esclave des malédictions, vient la chercher pour le compte de Gunther (1)? Où trouver plus de farouche

(1) Quelques-unes des paroles de Brünnhilde, en cette scène, sont caractéristiques, éminemment utiles à la signification intégrale du drame : « *Wotan! ergrimmter, grausamer Gott! Weh'! nun eresh' ich der Strafe Sinn!* » Brünnhilde comprend seulement alors le sens final de la punition qui lui fut infligée, ou plutôt elle en aperçoit l'horrible conséquence. L'indigne, contre lequel le feu la devait défendre, la conquiert néanmoins, par l'entremise de son bien-aimé à elle, Siegfried ! Et, conséquence nouvelle, en ce moment même, à l'orchestre, le thème de châtiment qui grondait dans la colère de Wotan, au troisième acte de la *Walküre*, s'altère d'une façon sinistre, ébauchant le motif qui régnera bientôt dans

grandeur que dans la scène de la confrontation? l'horreur indicible qui saisit Brünnhilde quand elle reconnaît Siegfried, quand elle voit briller l'Anneau de leur amour et de leur ruine, son cri de vengeance vers les dieux, autant de beautés tragiques que nul poète n'a surpassées (1). La Walkyrie reparaît en ces deux scènes, plus sauvage qu'aux jours anciens, lorsque ses yeux d'azur glauque couvaient le tumulte des batailles, et que le sang des braves, sinistre encens de la guerre, fumait vers ses narines frémissantes. Elle crie la trahison ourdie contre elle; son invective frappe Gunther au visage; et, comme l'on nie que Siegfried l'ait connue, elle proclame, en l'audace de sa douleur, qu'il l'a possédée corps et âme (2). Siegfried jure, sur l'épieu de Hagen, que l'accusation dont il se voit l'objet n'est que mensonge. Brünnhilde, d'un sursaut de lionne furieuse, bondit dans le cercle des guerriers, arrache la main de Siegfried de l'épieu attesté, et répète la formule du serment qui voue le parjure à la mort, tandis qu'une trompette stridente, suivant canoniquement le dessin de la voix, retentit à l'orchestre comme un écho de meurtre.

Que dirons-nous de la dernière scène de l'œuvre? Tous les aspects de Brünnhilde y sont réunis. Elle apparaît, avec une autorité de reine : « Imposez silence au désordre de vos lamentations, — élevez un bûcher sur la rive du Rhin... accomplissez la parole de Brünnhilde ! » Elle est la Walkyrie transfigurée par un suprême exploit : « Grane, mon cheval, je te salue! sais-tu, ami, où je vais

« la conjuration de la mort » de Siegfried. Il faut noter aussi la phrase de Brünnhilde, si désolée, si brisée, où se résume tout un aspect de la Femme, sa faiblesse douloureuse : « *Was könntest du wehren, elendes Weib?* »

(1) Wagner a pris la peine de marquer, dans le cri de Brünnhilde : « *Betrug! Betrug!* » la rupture d'haleine, si je puis dire, de la voix, pour bien indiquer qu'il souhaite là le rugissement d'une douleur impossible à maîtriser.

(2) Er zwang mir Lust
und Liebe ab!
(*Götterdämmerung,* acte II, scène IV.)

te conduire? » Elle est l'épouse fidèle, l'amante passionnée, et aussi la femme outragée : « Comme le soleil son amour m'illuminait; personne n'a aimé comme lui — et personne n'a trahi comme lui! » Elle est la prophétesse, la voyante : « Je sais tout maintenant — toutes choses me sont devenues claires... » Elle est la fille de Wotan, la déesse héritière du passé, et le fermant enfin, et faisant ce que le dieu ne sut et ne put faire: « Wotan, entre dans ton repos!... Or maudit, je te rends à l'innocence de l'onde... Brandon de flamme, je te jette dans le burg éclatant du Walhall ! » Et surtout, par chacun de ses actes, par chacune de ses paroles, elle est l'Amour, elle est la rédemption par qui l'Amour, délivré, délivre lui-même le monde (1).



L'étude de ces deux créations dramatiques, Siegfried et Brünnhilde, nous amène à une considération qui n'est pas sans importance. Siegfried, dans le peuple de figures poétiques engendré par Wagner, n'est pas seulement un héros, c'est Le Héros. Cette conclusion est immédiatement motivée par les remarques que nous avons faites sur la jeunesse, la force, la beauté, l'intrépidité du héros. Elle l'est encore par le caractère, absolument unique dans l'œuvre wagnérienne, que présentent les motifs évoluant autour de Siegfried. L'un, essentiel surtout au point de

(1) On sait que le poème comprend, à cette dernière page, un certain nombre de vers qui ne se trouvent point sur la partition. Ces vers, qui se terminent ainsi : « Bienheureux dans la joie et la souffrance, que seul l'Amour soit désormais! — *Selig in Lust und Leid — lässt die Liebe nur sein!* » sont utiles à la lecture, car ils résument explicitement la « moralité » de l'œuvre. Mais Wagner les a supprimés pour l'exécution, sachant que le drame seul, drame de passion et de faits sensibles, doit être présenté au spectateur, sans énoncé de thèse, et sachant surtout que la musique, par la réunion synthétique des motifs principaux du *Ring* et le triomphe du thème de la *Lieberserlösung,* rendait toute explication superflue. La musique ici exprime pleinement tout ce qu'il est nécessaire d'exprimer.

vue du drame, de l'enchaînement des faits et des personnages, est relatif à Siegfried fils des Wälsungen ; il est énoncé dans la prophétie de Brünnhilde (*Die Walküre*, acte III, scène III), aux paroles : « Tu portes dans ton sein le plus sublime des héros — *Den hehrsten Helden der Welt, hegst du, o Weib, im schirmenden Schoos!* » L'autre, très différent, donne surtout la signification purement humaine de Siegfried : c'est d'abord l'appel joyeux de l'adolescent, « l'enfant des bois, » et la fanfare de son cor d'argent ; puis le thème s'élargit, passe aux voix des trompettes et des trombones, et devient l'apparition musicale du Héros dans toute sa gloire, lumineux, absolu, existant en soi et par soi, en dehors même de l'action dramatique où il est engagé. Et l'on a pu dire éloquemment, en parlant de la marche qui suit la mort de Siegfried, où ces deux grands motifs éclatent formidables, joints à celui de l'Epée, au milieu d'une foule d'autres, que cette grandiose oraison funèbre était une nouvelle « Symphonie héroïque », destinée, elle aussi, « à fêter le souvenir d'un grand homme », le Héros par excellence — « *Die Eroica des herrlichsten Helden der Welt* ».

Nous venons de nommer la *Symphonie héroïque ;* si l'on se reporte au beau commentaire que Wagner a écrit sur cette œuvre de Beethoven, on verra, dans la glose du musicien-poète, l'idée qu'il se faisait du héros véritable, idée infiniment plus humaine qu'historique, et nullement limitée à l'accomplissement d'exploits matériels (1). A ce point de vue, Siegfried s'achève par Brünnhilde, et le Héros complet, l'Homme intégral, c'est le couple héroïque, Brünnhilde — Siegfried.

Siegfried en effet, à bien des égards, est le Héros au sens primitif, l'Hercule, le Thésée et l'Achille de la Grèce

(1) Il serait intéressant de comparer l'idée du Héros chez Wagner à la conception du Héros selon Carlyle, de montrer les points communs et surtout les différences profondes de ces deux théories.

antique, le Kalew de la Finlande, le Beowulf anglo-saxon, le Sigurd de la Scandinavie. Le Héros ne connaît pas la peur; il ne demande rien, il n'a besoin d'aucune assistance. Dans les mythes du Nord comme dans ceux du Midi, il va tuant les monstres, qu'il ait pour massue un jeune arbre arraché, ou qu'il s'arme de l'épée de victoire forgée sur l'enclume du nain. Il ne réfléchit pas, il ne calcule pas; il est ignorant et joyeux (1).

Brünnhilde sait au contraire, par l'instinct du cœur, par la divination sûre que paraît avoir l'âme féminine. Il semble même que les événements ne se soient accomplis que pour qu'elle pût savoir et comprendre: « *Dass wissend würde ein Weib* (2) *!* »

Siegfried fut la victime expiatoire de la malédiction. Inconsciemment, il fit l'œuvre interdite à Wotan; inconsciemment toujours, il paya de sa mort la faute originelle des dieux (3). Brünnhilde couronne librement ce sacrifice par le don conscient d'elle-même, par son union volontaire à Siegfried dans la mort. Wotan, dans la scène avec Erda, prophétise que Brünnhilde (en qui revit la science originelle d'Erda, c'est-à-dire de l'éternelle Nature) accomplira l'acte de délivrance si longtemps attendu (4).

Si donc Wagner a pris Siegfried comme type vivant du Héros, il l'a complété par Brünnhilde, en qui ce type se divinise. Brünnhilde est héroïque, dès le deuxième acte de la *Walküre*, lorsqu'elle désobéit à Wotan, émue

(1) Il n'est peut-être pas inutile de rappeler que Wagner avait un moment projeté un *Achille*, et même commencé à écrire ce poème. Des lettres à Uhlig en font foi. (Cf. Lettre à Uhlig écrite de Zurich, sans date, mais prenant place, chronologiquement, entre deux autres lettres, datées du 24 août et du 18 septembre 1850.)

(2) *Götterdämmerung*, acte III, scène dernière.

(3) Il semble que Wagner ait incorporé, dans sa création de Siegfried et dans le rôle qu'il prête au Wälsung issu de Wotan, quelques traits de la figure et du rôle du Balder ou Baldur de la mythologie scandinave, fils d'Odin, et victime innocente de la fatalité.

(4) Wachend wirkt
dein wissendes Kind
erlösende Weltenthat.
(*Siegfried*, acte III, scène 1.)

d'aimante pitié. Elle l'est, lorsqu'elle sauve Sieglinde, et en Sieglinde, la promesse de victoire, la vie de Siegfried. Elle l'est, quand elle accepte d'être femme, consent à l'amour de Siegfried, et plus tard, quand elle refuse à Waltraute de rendre au fleuve l'Anneau fatal, gage de fidélité que lui donna son époux. Elle l'est enfin à la dernière scène du drame, devant le bûcher de Siegfried. Et toujours elle agit sous l'impulsion de l'Amour, en sachant ce qu'elle fait.

L'union de Siegfried et de Brünnhilde, c'est-à-dire la complète vision du Héros, de l'Humanité à sa plus héroïque puissance, Wagner l'a glorifiée dans le prologue de la *Götterdämmerung*. Après les mystérieux discours des Nornes en la nuit douteuse qui s'étend sur le monde, voici, dans la lumière montante du matin, l'Humanité neuve qui rayonne, souverainement belle et forte, sous une double figure, une pourtant et totale. A l'orchestre, le grand thème héroïque de Siegfried précède celui de Brünnhilde, de la Femme qui sait et qui aime. Musique, poésie, plastique, effet de scène, tout concourt à préciser l'idée. Siegfried et Brünnhilde se disent leur amour ; ils se le disent magnifiquement, héroïquement. Ils énumèrent les dons qu'ils se sont faits l'un à l'autre, Siegfried éveillant la fille du dieu à l'existence humaine, Brünnhilde prononçant sur le jeune vainqueur les runes qui rendent invulnérable. En subissant l'amoureuse loi de Siegfried, elle lui a livré sa force de Walkyrie, son pouvoir de vierge guerrière ; tout ce qui fut à elle est à lui désormais, jusqu'aux armes saintes qu'elle revêtait autrefois, jusqu'au fougueux cheval, Grane l'indomptable, qui la portait jadis dans les mêlées. A l'orchestre, le mariage incessant des thèmes de force, de bravoure et d'action avec les motifs passionnels, féminins, de tendresse, de grâce et de fidélité, se poursuit pendant toute la scène, exprimant à merveille l'unité de ce couple suprême. Siegfried s'écrie : « Par ta seule vertu j'accomplirai encore de telles prouesses ! C'est toi qui ordonneras mes luttes,

c'est à toi que voleront mes victoires! Monté sur ton cheval, défendu par ton bouclier, je ne suis plus Siegfried, je suis le bras de Brünnhilde! » La Walkyrie répond: « Oh! si Brünnhilde était ton âme! » Et tous deux continuent le lyrique dialogue: « C'est par Brünnhilde que mon courage flamboie! — Tu serais donc Siegfried et Brünnhilde ensemble? — Où je suis, tous les deux sont présents. — O dieux saints, êtres sublimes! assouvissez vos regards en contemplant notre couple sacré: éloignés l'un de l'autre, par qui pourrons-nous être séparés?... — Gloire à toi, Brünnhilde, splendide étoile! — Gloire à toi, Siegfried, victorieuse lumière! — Gloire à toi, en qui rayonne l'Amour! — A toi, en qui rayonne la Vie (1)! »

C'est bien là, dans les fanfares d'or d'une éblouissante symphonie, l'apothéose de l'amour et de la gloire, de la force et de la beauté, l'apparition parfaite du Héros, c'est-à-dire de l'Homme, défini par Siegfried, « la Vie radieuse », et par Brünnhilde, « le radieux Amour » — « *Strahlendes Leben, strahlende Liebe!* »

On le voit : d'après le texte même de Wagner, Siegfried personnifiant l'activité de la Vie, Brünnhilde personnifie l'Amour. Par la multiplicité de ses aspects, par le titre que Siegfried lui donne, par son rôle de libératrice à l'extrême fin du drame, Brünnhilde est vraiment, réellement, l'Eternel Féminin, *das Ewige Weibliche*. Et ce n'est

(1) BRÜNNHILDE.
O heilige Götter,
hehre Geschlechter!
Weidet eu'r Aug'
an dem weihvollen Paar!
Getrennt — wer will es scheiden?
Geschieden — trennt es sich nie!
SIEGFRIED.
Heil dir, Brünnhild'!
prangender Stern!
BRÜNNHILDE.
Heil dir, Siegfried!
siegendes Licht!
SIEGFRIED.
Heil, strahlende Liebe!
BRÜNNHILDE.
Heil, strahlendes Leben!
(*Götterdämmerung*, prologue.)

point sans but que nous écrivons ici l'expression dont Goethe se sert en l'épilogue céleste de *Faust* ; ce terme correspond bien à la pensée de Wagner. Brünnhilde conclut tout le cycle cosmogonique du *Ring* ; elle représente l'Amour, et l'Amour rédempteur est lui-même racheté par son immolation. Le sens symbolique des dernières paroles qu'elle prononce — et qui sont aussi les dernières de l'œuvre — « *Siegfried! selig grüsst dich dein Weib!* » apparaît clairement après les considérations que nous avons émises. Mais surtout le rôle est probant du motif de délivrance, *die Liebeserlösung*, motif absolument féminin par sa nature musicale, sa place dans l'orchestre et à la voix, son emploi poétique et dramatique. Il plane seul, comme éternel, aux dernières mesures de la symphonie géante, dans une pure lumière d'amour. Or, nul commentateur ne méconnaît le lien qui le rattache à la *Fiedensmelodie* qui paraît dans *Siegfried*, lorsque Brünnhilde dit au jeune héros : « Eternellement j'étais, éternellement je suis, éternellement dans une félicité doucement désirante, — mais éternellement pour ton salut!... As-tu considéré ton image dans le ruisseau limpide?... si tu troubles l'onde, ta propre figure s'efface; ne me trouble point, et en moi-même, éternellement lumineuse, ton image te sourira. » La grande signification de Siegfried et de Brünnhilde se trouve synthétisée ainsi, au troisième acte de *Siegfried*, au prologue de la *Götterdämmerung*, et en la scène finale, où se résume, formidablement, le drame le plus colossal qu'ait rêvé et réalisé le poète-musicien.

CHAPITRE X

ALBERICH. — HAGEN. — KLINGSOR

Ainsi — je maudis l'Amour.
(*L'Or du Rhin*, scène I.)

Dans les ténèbres souterraines, au cœur des montagnes, sous l'abîme des eaux, s'agite le peuple des Nibelungen, les Nains, que leur nom même qualifie les Issus-des-vapeurs-obscures (1). Ils apparaissent parfois aux bouches des cavernes, au fond des précipices; on les entend frapper à coups redoublés dans l'intérieur du sol et du rocher. Parfois aussi, ils changent de forme, et, comme d'étranges poissons, ils glissent dans les eaux transparentes, émergent des remous, en l'écume des chutes. Leur figure habituelle est celle des hommes; petits de taille, d'aspect malingre et décrépit, ils n'en détiennent pas moins une puissance redoutable. Immémoriale, leur race remonte aux premiers âges du monde.

D'innombrables légendes disent la ruse, la science et la méchanceté des nains, les trésors, les mystères de leur existence et de leurs travaux. L'imagination populaire, au cours des siècles, en a fait tantôt une particulière variété d'hommes, tantôt des esprits élémentaires, — et aussi des démons. Wagner connaissait à merveille ces

(1) Rappelons l'analogie que Wagner a voulue entre les idées exprimées par les mots « nuit » et « brouillard », « *Nacht* » et « *Nebel* » (d'où *Nibelung*) :

Nacht und Nebel,
Niemand gleich. —

(*Rheingold*, scène III.)

légendes; il leur a emprunté quelques traits, mais c'est dans *l'Edda* que le personnage d'Alberich s'est nettement imposé à son attention.

Déjà, dans le *Nibelungenlied*, le nom d'Alberich, sa nature, certains détails, avaient dû frapper le poète-musicien : en la huitième « aventure », Siegfried s'empare d'« Alberich le hardi » — le « nain sauvage » (1) et le charge de liens. Dans *l'Edda*, ce nom germanique, Alberich, n'existe pas; mais le personnage auquel il correspond est Andvari, un nain des eaux; c'est Andvari qui prononce la malédiction de l'Or, malédiction essentielle dans le récit légendaire, élément capital également de la trilogie wagnérienne. On trouvera ce passage de *l'Edda* dans le *Deuxième chant de Sigurd* (*Sigurdarkvidha II*) (2).

Les nains gardent l'Or et les richesses diverses de la terre. L'Andvari de *l'Edda*, qui nage dans une chute d'eau sous la forme d'un brochet, veille sur l'Or qu'il possède et qu'il a caché aux profondeurs du fleuve. La légende enfouit souvent les trésors au lit inexploré des eaux, et le Rhin surtout est réputé pour ses merveilles. A cette traduction poétique d'un fait matériel, — l'or véritablement charrié dans les sables du Rhin et de plusieurs autres cours d'eau, — se rattache le récit du *Nibelungenlied*, où Hagen jette dans le Rhin le « trésor des Nibelungen ».

Wagner, en même temps qu'il réduit l'action de ses drames au développement et au conflit de passions humaines caractéristiques, sait résumer par un détail de mise en scène, par une phrase du texte, les traits com-

(1) L'expression du texte est « *Ein wildêz getwerc* » au v. 507 de la 8e aventure, dans le *Nibelungenlied* (*Das Nibelungenlied, Text mit gegenuberstehender Uebersetzung von Karl Simrock*, 19e édition, 1868). Au vers 515, Siegfried attache Alberich; au vers 508, Alberich est montré portant un lourd fléau d'or à la main « *eine geisel swoere von Gold in siner Hant* ». Ce détail a été utilisé par Wagner (*Rheingold* scène III).

(2) Cf. *Richard Wagner et le Drame contemporain*, pp. 105-106.

muns aux innombrales légendes, récits et poèmes, d'où il a dégagé ses créations vivantes. La double existence des nains, souterraine et sous-fluviale, est montrée, à propos d'Alberich surtout, aux premier et troisième tableaux du *Rheingold.* La convoitise sensuelle, l'obscénité, pour ainsi dire, que la tradition prête à ces gnomes (et dont le poisson est maintes fois l'emblème), ressort des paroles d'Alberich, de la raillerie que lui adressent les Filles du Rhin, et de la poursuite qu'il essaye de leur donner. Leurs travaux de mineurs, de forgerons, d'orfèvres mystérieux, nous sont présentés au troisième tableau, dans les explications de Mime et le rythme persistant sonné par les enclumes de Nibelheim. La liaison que l'on croyait exister entre ces êtres élémentaires et les principes du feu (phénomènes volcaniques, explosions de grisou, chaleur croissante au fond des mines, vitrifications observées de substances minérales) est également précisée par Wagner en quelques phrases des Ondines (1), puis, essentiellement, par les sifflantes vapeurs qui s'échappent de la crevasse conduisant à Nibelheim (et que Loge nomme « *die Schwefelkluft* », la « faille du soufre »), puis encore par la rouge lueur de flamme empourprant la demeure des Nibelungen. Elle l'est aussi dans le discours où Loge rappelle à Alberich les services constants qu'il lui a rendus (le Feu nécessaire au travail des métaux), et se déclare son parent (2). La légende prête aux nains la possibilité de se

(1) Au premier tableau du *Rheingold*, Wellgunde qualifie Alberich de « *Schwefelgezwerg* » (« nain du soufre ») et plus loin, elle le décrit ainsi :

Ein Schwefelbrand
in der Wogen Schwall :
vor Zorn der Liebe
zischt er laut.

« Un tison de soufre dans le flux des vagues ! en sa colère d'amour il siffle bruyamment. »

(2) Kennst du mich gut,
kindischer Alp ?
. . . .
Was hülf dir dein Schmieden,

faire invisibles et de changer de forme, dès qu'ils mettent sur leur tête un certain capuchon magique : nous assistons à toutes ces merveilles, — que Wagner a su rattacher à l'action de son prologue, — au troisième tableau du *Rheingold* (1). Le caractère décrépit des nains, leur laideur, leur petitesse relative, leur travail silencieux, leur servitude par rapport à leurs rois, se trouvent signifiés, dans la mesure du possible, en la mise en scène des troisième et quatrième tableaux, au même ouvrage (2). Leur ruse perverse, leur lâcheté, leur expérience et leur science sont réunies dans le personnage de Mime, développé surtout au premier acte de *Siegfried;* et la querelle entre Mime et Alberich (*Siegfried*, 2e acte), reproduit bien les aigres disputes et les glapissements. — comme de furieuses voix de vieilles femmes, — entendus, selon maint conte, au voisinage des endroits hantés par les nains (3).

L'Alberich de Wagner, qui procède à quelques égards de l'Alberich du *Nibelungenlied*, et surtout de l'Andvari de *l'Edda*, est sans doute une importante figure mythique,

heizt'ich die Schmiede dir nicht?
Dir bin ich Vetter,
und war dir Freund...
(*Das Rheingold,* scène III.)

(1) Signalons particulièrement le conte du *Chat botté*, où le Chat feint d'être épouvanté lorsque l'Ogre se change en lion, puis le défie de se changer en souris, et le dévore lorsque cette dernière métamorphose est accomplie. Ici, l'Ogre joue le rôle des nains dans le plus grand nombre des légendes analogues, et d'Alberich dans le *Rheingold*. Loge simule la peur lorsqu'Alberich se change en dragon, et le saisit lorsqu'il s'est changé en crapaud.

(2) La laideur des nains (ou du moins celle d'Alberich et celle de Mime) est aussi décrite par les Filles du Rhin dans le *Rheingold* et par Siegfried dans *Siegfried* (1er et 2e actes).

(3) Pour toutes ces origines, on consultera avec fruit les travaux classiques de Grimm, la mythologie allemande de Simrock, les nombreux recueils de Rassmann, Menzel, Fr. Müller, Wackernagel, Panzer, Kuhn, Bechstein, Alpenburg, etc , et, au point de vue spécial qui nous occupe, l'excellent livre de E. Meinck, *Die sagenwissenschaftlichen Grundlagen der Nibelungendichtung Richard Wagners*, Berlin, Felber, 1892, in-8. Le cri même d'Alberich « *He! He!* » se retrouve dans plusieurs légendes sur les nains.

reconnaissable dans Ages, le maître-voleur de la mythologie allemande, dans le Kuveras indien, le Fritra ou Vritra des poèmes védiques, et dans l'Agdistis phrygien. Mais il importe surtout de mesurer le travail créateur de Wagner. Parti des éléments que lui fournissait la légende, et qui sont essentiellement la possession de l'Or par le gnome et la perte de cet Or, la convoitise sensuelle (symbolisée par le rapt de nymphes des eaux, comme dans les Védas, ou de jeunes filles quelconques, comme dans beaucoup de légendes germaniques) et des caractères généraux d'agitation, de sauvagerie, de ruse, il a si fortement transformé ces éléments primitifs que le personnage d'Alberich témoigne de sa puissance de compréhension, d'invention poétique et de réalisation, non moins que les autres figures dramatiques du *Ring*.

Dans l'œuvre de Wagner, Alberich ne possède pas l'Or au moment où commence le drame; il en ignore même complètement la puissance, et, ici, il faut admirer l'art de Wagner, faisant coïncider la louange de l'Or chantée par les Filles du Rhin, ainsi que la révélation de son pouvoir, avec le flamboiement du métal au sein des eaux, l'éblouissement d'aurore irradiant le fleuve entier.

L'erreur des Filles du Rhin, après avoir raillé les entreprises d'Alberich, sa course maladroite à leur poursuite, est de confondre sa sensualité avec le principe immortel de l'Amour (1). Elles savent que, pour conquérir le monde au moyen de l'Or, il faut renoncer à la douceur de l'Amour. Aucun être, pensent-elles, ne formulera le vœu fatal; en tout cas, jamais le gnome qui les poursuivait tout à l'heure, affolé de désirs lascifs, ne sera tenté d'y consentir. Aussi, sans crainte, les imprudentes dévoilent le terrible secret. Wellgunde dit : « Celui qui ferait avec l'Or l'Anneau tout-puissant gagnerait en propre

(1) J'ai indiqué pour la première fois cette erreur, cette confusion initiale entre *Lust* (le plaisir) et *Liebe* (l'amour), dans *Richard Wagner et le Drame contemporain,* pp. 205-206.

l'héritage du monde (1). » Et Woglinde chante: « Celui-là seul qui renonce au pouvoir de l'Amour, — celui-là qui éloigne de lui la douceur de l'Amour, — celui-là seul, maître du charme magique, pourra faire avec l'Or l'Anneau (2). »

Tel est l'oracle, telle est la loi d'incompatibilité entre le principe de l'Amour, — le don, le dévouement, le bonheur du sacrifice — et celui de la convoitise, dont l'Or apparaît comme le symbole fascinateur, que cette convoitise soit le désir grossier des sens, ou l'ambition, le rêve mauvais de la force. Les Filles du Rhin n'ont pas compris ce départ essentiel entre les deux aspirations maîtresses de l'âme humaine; mais Alberich, lui, ne s'y trompe pas; au moment de saisir l'Or, il s'écrie: « Si je ne puis me conquérir l'Amour, du moins je saurai habilement conquérir la joie des sens. » Plus tard, au troisième tableau, il exprimera brutalement la même idée: « Vos femmes séduisantes, le nain les contraindra à son plaisir, puisque l'Amour ne peut lui sourire désormais! » La suite des événements confirme d'ailleurs la vérité de ce point de vue. En effet, l'amour uniquement sensuel ou vénal n'est pas atteint par la malédiction que prononce le Nibelung lorsqu'il arrache l'Or du rocher : « *So verfluch' ich die Liebe!* » Alberich engendrera un fils, d'une femme que lui a conquise l'appât de l'Or; et ce fils d'Alberich et de Grimhilde est Hagen, le futur meurtrier de Siegfried.

L'oracle qu'a chanté Woglinde, sur les accords conte-

(1) Der Welt Erbe
gewänne zu eigen,
wer aus dem Rheingold
schüfe den Ring
der masslose Macht ihm verlieh.
(*Das Rheingold,* scène I.)

(2) Nur wer der Minne
Macht entsagt,
nur wer der Liebe
Lust verjagt,
nur der erzielt sich den Zauber,
zum Reife zu zwingen das Gold.
(*Das Rheingold,* scène I.)

nus des *tuben* : « *Nur wer der Minne Macht entsagt,* » plane comme une sombre fatalité sur le quadruple drame. Après le rapt de l'Or, sa mélodie revient, gémie lugubrement par le cor anglais. Ce même instrument la redira lorsque Wotan, se séparant de Brünnhilde, renoncera à sa prédilection vivante, et, avec elle, à toute joie du cœur. La voix de Siegmund la fait retentir, quand le héros, étreint par la suprême détresse, trouve dans la victoire momentanée de son amour et de son courage l'illusion du salut désiré. La partie caractéristique de cette mélodie, plus ou moins modifiée, reparaît à chaque instant, au long de l'œuvre, mêlant l'idée du renoncement à tous les bonheurs, à tous les transports de la passion (1).

Comme tous les personnages de Wagner, Alberich est d'une grande vérité humaine. Un de ses caractères essentiels, que le spectacle de la vie présente souvent à l'observateur, est la violence du désir et de la haine dans l'extrême faiblesse physique. D'où une opposition très importante entre lui et Wotan. Cette opposition, Wagner a pris soin de la marquer : si l'on désigne, avec le poète, par le terme général « *Alben* » des êtres surnaturels, issus d'autres origines que les hommes, et doués de pouvoirs plus ou moins mystérieux, on conçoit qu'il ait donné à Wotan le surnom de « *Licht-Alberich* », distinguant alors le chef des Nibelungen par le vocable « *Schwarz-Alberich* » (2). Wotan et Alberich veulent tous les deux régner

(1) Pour ne citer que deux ou trois exemples très démonstratifs, on la retrouve : à l'origine du motif dit de « la Fin des dieux » ou du « Crépuscule des dieux » (1re apparition d'Erda, au 4e tableau du *Rheingold*) ; dans *la Walkyrie* (acte III, scène III), lorsque Wotan s'écrie : « *In den Trümmern der eig'nen Welt — meine ewige Trauer zu enden!* » ; dans *Siegfried* (acte III, scène III), lorsque le jeune héros veut réveiller Brünnhilde d'un baiser, et dit : « Quand bien même cela devrait être ma mort! — *sollt' ich auch sterbend vergeh'n!* »

(2) *Licht-Alberich* signifie « Alberich-le-lumineux », c'est-à-dire Celui qui commande aux *Alben* de lumière, appelés aussi « dieux » ou « Ases » (*Asen*), tandis que *Schwarz-Alberich* signifie « Alberich-le-noir », Celui qui commande aux *Alben* sombres, qui sont les Nains ou Nibelungen. L'opposition des deux ti-

sur le monde, — ce monde qu'ils n'ont créé ni l'un ni l'autre. Wotan a pour moyens d'action la force, et la sagesse également, celle qui dicte les conventions, les lois, les règles employées à maintenir l'ordre établi. Alberich, être inférieur, dépourvu de toute force immédiate, n'a que la ruse et la persévérance à sa disposition. L'Or, en quelque façon, est prédestiné à lui servir d'instrument, et bientôt la lutte des deux ambitions concurrentes se résumera en l'opposition de deux symboles matériels : l'Anneau et l'Epée.

Déjà, au début de *l'Or du Rhin*, la rage impuissante d'Alberich nous est montrée. La première entreprise du Nibelung, — la poursuite des Ondines, — demeure vaine, et sa colère de vaincu ignominieusement raillé s'exhale en injures, en menaces inutiles (1). Mais, si la satisfaction directe de sa convoitise lui échappe, — car il n'a pu ni séduire ni dompter, — l'Or le mettra à même d'obtenir ce qui lui est refusé maintenant. Au troisième tableau, Alberich règne sur les Nains par la puissance de l'Anneau magique : comme tous les méchants, il asservit et brutalise ceux qui sont plus faibles que lui, Mime et le peuple des Nibelungen. L'orgueil de commander, la joie haineuse de faire souffrir d'autres êtres éclatent en chacune de ses paroles (2). Cette tyrannie s'accuse d'une manière

tres et des deux races (*Lichtalben und Schwarzalben*) se trouve précisée par Wotan lui-même (le Voyageur) dans ses réponses à Mime (*Siegfried*, acte I, scène II). En d'autres passages de la Tétralogie, Alberich est aussi appelé *Nacht-Alberich*, et la correspondance antithétique de son rôle avec celui de Wotan est clairement indiquée.

(1) De même que l'on peut utilement comparer la scène du travail de Nibelungen (au troisième tableau du *Rheingold*) au chœur des Vieillards pygmées dans le second de *Faust* (Nuit classique de Walpurgis), « *Ihr Imsen alle, rührig im Schwalle, Schafft uns Metalle* », il y a lieu de rapprocher la scène d'Alberich poursuivant les Ondines et bafoué par elles, de la scène de Méphistophélès et des Lamies (également dans la nuit de Walpurgis).

(2) Quelques passages du rôle, en ce qui concerne la domination d'Alberich sur les Nibelungen et les résultats merveilleux qu'il obtient par le prestige de l'Anneau, peuvent avoir été suggérés à Wagner par la lecture du *Heldenbuch* de Simrock (*Das Lied von Dietleib,* personnage de Laurin, roi des Nains).

saisissante par la scène où nous voyons les Nibelungen s'attarder auprès du trésor, silencieux, sourds à la voix du maître, puis s'enfuir avec des hurlements de douleur, lorsque Alberich, appelant à son aide le prestige de l'Anneau, les chasse, les balaye d'un seul geste : le motif de l'Anneau, — dont le tortueux déroulement de tierces, s'échelonnant sur les degrés d'accords brisés de septième et de neuvième, glisse mystérieusement dans la Tétralogie entière, — manifeste ici son redoutable miracle, en se résolvant tout à coup, après avoir oscillé sur les harmonies du *Frohnmotiv*, par un crescendo irrésistible, sur un tonnant accord de dominante, où les trompettes et les trombones sont renforcés des cymbales et du tam-tam. Ces motifs de l'Anneau et de la servitude (*Ringmotiv*, *Frohnmotiv*) accompagnent souvent les discours d'Alberich, car ils expriment son pouvoir dissimulé, et aussi sa lamentable faiblesse, son humiliation, la rage stérile de sa révolte, l'asservissement qu'il subit dès le commencement du drame et dont il se venge en le faisant subir aux Nibelungen (1). Quant à la parenté du motif de servitude et de celui qui correspond à la joie de l'Or (motif chanté par les Filles sur les paroles : « *Rheingold! Rheingold!*) elle exprime une idée profonde et juste, une sorte de vérité morale, sur laquelle il n'est pas besoin d'insister.

Le caractère démoniaque d'Alberich est pleinement réalisé en la scène avec Loge et Wotan, où le Nibelung expose ses projets et se répand en menaces ; rien, dans la légende, ne préparait la lugubre et grandiose création de Wagner, faisant dire au nain chétif ces effrayantes paroles : « De même que j'ai dû renoncer à l'Amour, tout ce qui existe doit y renoncer avec moi ! » Et tandis qu'il rugit à Wotan et à tous les dieux son ironique : » Prenez garde ! », tandis qu'il leur dépeint « l'armée de la Nuit », montant vers le jour, du sein « des profondeurs muettes », un motif, le thème du trésor, monte lentement

(1) Le *Frohnmotiv* apparaît dès le premier tableau du *Rheingold*, dans la plainte d'Alberich raillé par les Nixes : « *Wehe! Wehe!* »

sous la pédale obstinée de la tonique, jusqu'à ce qu'éclate la fanfare de l'Or, comme si le flot des fatales richesses, patiemment gonflé dans les ténèbres, submergeait enfin le monde, dominant toutes choses de son sinistre éblouissement.

Voici le moment où Alberich va perdre le talisman de sa puissance cachée : chargé de liens, il est dépouillé de ses richesses par Wotan et par Loge ; seul, l'Anneau brille encore à son doigt. Wotan réclame ce trésor dernier... Alors l'affreux vaincu des dieux accuse ses oppresseurs avec une véhémence de plainte, une éloquence de légitime rage qui donne littéralement le frisson. « En la plus horrible angoisse, au paroxysme de la fureur, j'ai pu entrer en possession du charme épouvantable, et toi, tu voudrais gaiement jouir de mon œuvre? L'action inouïe du malheureux devrait servir à ton plaisir? ta joie serait faite de ma malédiction?... Prends garde à toi, dieu souverain! Le crime originel, je l'ai librement commis envers moi-même!... Mais toi, qui te prétends éternel, c'est envers tout ce qui a été, tout ce qui est, tout ce qui sera que tu vas le commettre! »

Wotan lui arrache l'Anneau, et aussitôt la terrible royauté du talisman emplit d'orgueil le cœur du dieu (1). Alberich, débarrassé de ses liens, maudit le trésor qu'il a perdu. Ici encore, Wagner trouve des accents que nul autre poète n'a égalés : « Comme par une malédiction je le réalisai, que maudit soit maintenant cet Anneau! Comme son or me donnait un pouvoir sans mesure, que son charme donne maintenant la mort à qui le portera! Nul joyeux ne se réjouira de l'avoir ; à nul heureux son éclat ne doit rire ; qui le possède soit rongé par le souci! qui ne l'a point soit par l'envie dévoré (2) ! Que chacun

(1) Voir ici la phrase si ferme et pourtant si modulante, avec la quinte augmentée, à deux reprises, comme accord de passage, qui suit à l'orchestre la voix de Wotan, sur les paroles : « *Nun halt'ich, was mich erhebt — der Mächtigen mächtigsten Herrn !* »

(2) Cf. Sophocle : *Œdipe à Colone*, v. 416-418 :

ὡς οὔτ' ἂν ὃς νῦν σκῆπτρα καὶ θρόνους ἔχει,

convoite ce bien, et que nul utilement n'en bénéficie ! Qu'il soit gardé sans profit par son maître, et que vers ce maître il attire le meurtrier (1) ! Que la peur enchaîne son possesseur voué à la mort, et qu'aussi longtemps que celui-ci vivra, il meure véritablement, en l'angoisse de son désir, maître de l'Anneau, esclave de l'Anneau ! Jusqu'à ce qu'un jour je tienne de nouveau dans ma main le talisman qui m'est volé, — ainsi, dans sa détresse suprême, le Nibelung bénit son Anneau ! »

Deux motifs nouveaux ont surgi : l'un, réduit à une trouble harmonie et à la saccade d'un rythme patiemment obstiné, dit le travail destructeur du Nibelung, son effort continu dans l'ombre, pour la reprise de l'Anneau dérobé ; l'autre, qui dérive du motif de l'Anneau, est donné par l'imprécation d'Alberich (« *Wie durch Flucher mir gerieth, verflucht sei dieser Ring!* »); il viendra souvent au timbre menaçant des trombones. C'est la Malédiction elle-même, qui se dressera, sinistre, fatalité de malheur et de mort, en mainte scène des quatre drames. Nous ne reverrons désormais Alberich que deux fois au second acte de *Siegfried*, et une fois au deuxième acte de la *Götterdämmerung ;* mais sa malédiction est toujours présente, et sa haine s'est créé un instrument actif, le guerrier qui doit frapper Siegfried, Hagen.

*
* *

Hagen est fils d'Alberich. Au deuxième acte de la *Walküre*, Wotan avoue sa peine à Brünnhilde : « Loin de moi, s'écrie-t-il, la gloire souveraine ! Que tout ce que j'ai édifié s'écroule ! J'abandonne mon ouvrage, je ne

μείνειεν, οὔτ' ἂν οὑξεληλυθὼς πάλιν
ἔλθοι ποτ' αὖθις.

c'est-à-dire : « de sorte que celui qui tient à présent le sceptre et le trône ne puisse rester, et que celui qui s'en est allé ne puisse jamais retourner [à Thèbes]. »

(2) Littéralement, « l'étrangleur, » « l'égorgeur » (*Der Würger*).

veux plus qu'une chose, une seule, la Fin ! » Et il ajoute : « La Fin — Alberich y pourvoit ! maintenant je comprends le sens obscur contenu au farouche oracle de Wala [Erda] : « Quand le ténébreux ennemi de l'Amour « engendrera un fils dans sa colère, la Fin des dieux sera « proche ! » Récemment, j'ai appris que le nain s'est soumis une femme, dont l'Or a payé les faveurs. Une femme porte en elle le fruit de la haine ; en son sein grandit le pouvoir de l'âpre convoitise ; ce prodige s'est réalisé pour l'être sans amour... Sois donc béni de moi, Fils du Nibelung ! Ce qui fait ma profonde lassitude, mon dégoût, je te le donne pour héritage : l'éclat menteur de ma divinité, ce néant, je te le livre : que ta haine avide le dévore ! »

Hagen conserve quelques traits caractéristiques des Nibelungen. Sans doute il est grand et fort, courageux, hardi (1), mais la ruse et la trahison n'en sont pas moins ses armes préférées. Gunther vante ses conseils et le reconnaît sage (2) ; Gutrune parle de son ironie et de sa méchanceté. Il est pâle, « vieux d'aspect, » comme la tradition figure les Nibelungen (3), à la taille et à la force près, bien entendu, puisque Hagen est pareil aux autres hommes, et a mérité la réputation d'un guerrier redoutable.

Hagen est antithétique à Siegfried, comme Alberich à Wotan. L'opposition de l'Ombre à la Lumière, de la ruse ténébreuse et du pouvoir éclatant, existe entre le fils du

(1) Les épithètes « *muthig, kräftig, zaglos, kühn* », sont employées à propos de Hagen, significatives de force et d'audace ; et Gunther le qualifie de « héros — *Held* ».

(2) Weisheit ward dir allein.
(*Götterdämmerung*, acte I, scène I.)

Dans la même scène, Gunther dit à Hagen : « *Deinem Rath nur rede ich Lob* » et se félicite de l'avoir pour demi-frère :

Gepriesen sei Grimhild'
die uns den Bruder gab !

(3) Voir les épithères « *frühalt, fahl und bleich* », que Hagen s'applique à lui-même, dans la conversation avec Alberich (*Götterdämmerung*, acte II, scène I.)

Nibelung et le Wälsung issu des dieux, comme entre les deux mondes adverses du Nibelheim et du Walhall (1). Siegfried est la joie vivante, l'action heureuse, gaiement irréfléchie ; Hagen est sombre, mécontent, sarcastique, méchamment calculateur. Les vassaux de Gunther l'appellent, du sens même de son nom, « l'épine de la haie — *der Hagedorn* » ; ils le qualifient « *der Grimme* » (le maussade, l'irrité), et lorsqu'il se permet une plaisanterie (la convocation des guerriers en armes pour la fête des noces), non seulement il la dit avec un sérieux lugubre, mais encore cette plaisanterie a une signification cachée tellement sinistre, que nous y devinons, avant même de la comprendre entièrement, toute la menace des catastrophes prochaines (2).

L'opposition de Hagen et de Siegfried est précisée par Wagner. Siegfried, que Gunther appelle « *der überfrohe Held* — le héros joyeux à l'excès », a bien pour contre-partie celui qui ne connaît pas la joie, et que Gunther nomme « *der unfrohe Mann* » (3). Au premier acte de la *Götterdämmerung*, Siegfried veut associer Hagen à la fraternité d'armes qu'il vient de jurer au fils de Gibich; mais le fils du Nibelung lui répond : « Mon sang troublerait votre breuvage ! Il ne coule pas dans mes veines authentique et noble comme le vôtre ; paresseux et froid je le sens en mon être : il ne veut point rougir ma joue ; — aussi je me tiens à l'écart de votre ardente alliance. » A ce moment, dans l'orchestre, trois motifs se juxtaposent, celui qui chantait les pommes

(1) On pourrait dire aussi que l'opposition des dieux et des Nibelungen se continue, dans ses grandes lignes, entre les Wälsungen (dont Siegfried est le représentant) et la race des Gibichungen à laquelle appartient également Hagen.

(2) Wagner a exprimé cette antithèse de Siegfried et de Hagen, par la musique comme par la poésie. Sans entrer dans le détail de la partition, je rappellerai l'opposition des deux fanfares de chasse, des deux appels, le cor de Siegfried et la trompe de Hagen, au commencement surtout du troisième acte.

(3) Gunther emploie la première de ces expressions au troisième acte (scène II) ; il applique l'autre à Hagen au premier acte, dans la scène du serment (scène II).

d'or de Freia, c'est-à-dire la jeunesse des dieux, celui qui rythmait le travail des nains, aux forges souterraines de Nibelheim, et le thème mystérieux de l'Anneau. Ainsi est marquée, dans la symphonie comme dans les mots, l'irréductible antithèse des deux hommes et de leurs origines. Quelques instants après, Hagen est seul, veillant sur la demeure des Gibichungen, et son court monologue n'accuse pas moins son caractère (1). Au début de l'acte suivant, après le formidable prélude où le thème de la servitude est suivi du motif évoquant la lente destruction, le labeur d'anéantissement que mène Alberich, le Nibelung vient parler à son fils, son héros, l'exécuteur de ses vengeances : « Je hais les joyeux, lui répond Hagen, et jamais je ne me réjouis (2) ! » Alberich dit encore : « Je t'ai élevé pour la haine ; c'est toi qui me vengeras, qui dois conquérir l'Anneau, pour l'humiliation du Wälsung et de Wotan ; me le jures-tu, Hagen, mon fils ? — Attends en repos ; l'Anneau me revient ; je l'aurai. — Hagen, me le jures-tu, mon fils ? — Fais taire tes soucis : je me le jure à moi-même ! »

Au point de vue mythique, Hagen est une personnification de la Mort, de l'Hiver et de la Nuit. Il guette sa victime, et la frappe par derrière ; il est, comme son nom l'indique, le danger caché, en apparence insignifiant, l'épine mortelle aux inguérissables piqûres. L'épine, le buisson acéré, sont d'ailleurs des symboles de l'Hiver, et la mort de Siegfried, le héros lumineux par excellence, personnification du soleil et du printemps, est la fatale victoire de la nuit sur le jour, des mois obscurs sur la

(1) Voir, en particulier, la phrase :

Ihr freien Söhne,
frohe Gesellen,
segelt nur bustig dahin !

La mélodie de cette phrase reparaît dans l'interlude symphonique qui précède le second tableau du premier acte.

(2) Frühalt, fahl und bleich,
hass'ich die Frohen,
freue mich nie !

saison joyeuse. Wagner savait les mythes, et en conservait la signification en son œuvre, mais, dramaturge passionné pour l'humanité de ses héros, il n'a jamais subordonné à de telles considérations la vérité vivante des sentiments et des actes : le drame se déroule devant nous, puissant et poignant, et ce n'est que par la mort de Siegfried à la fin du jour, par la sinistre descente des ténèbres sur la forêt et sur le fleuve, que le sens du mythe devient évident à nos yeux.

Le Hagen de Wagner réunit trois figures voisines, le Hagen du *Nibelungenlied*, le Högni et le Guttorm de la *Völsunga-Saga* et de *l'Edda*. Högni est frère de Gunnar (Gunther) et de Gudrun. Le Hagen du *Nibelungenlied* (« *von Tronje Hagen* »), est simplement une sorte de vassal, un guerrier serviteur de Gunther. Wagner, lui, en a fait le demi-frère de Gunther : il est issu de la même mère, Grimhilde; quant à son père, ce n'est point le roi Gibich, mais Alberich le Nibelung (1). Le *Nibelungenlied* a fait de Hagen un héros de terrible stature épique, dont l'effrayante grandeur domine le groupe redouté des vaillants, Gernôt, Volker, Rudiger, Giselhêr ; aussi, bon nombre de critiques allemands reprochent naïvement à Wagner de ne pas l'avoir fait revivre dans la *Götterdämmerung*. Pour nous, il nous convient d'admirer, au contraire, le poète qui n'a pas voulu dramatiser vainement quelques pages de l'épopée germanique : Wagner a retrouvé le sens humain de la sombre figure mythique, altérée, et, si l'on peut dire, héroïsée par le *Nibelungenlied*, et, tout en remontant aux conceptions des Sagas primitives, l'a marquée à son empreinte personnelle, très originale, très neuve. Il faut

(1) Cette filiation Alberich-Hagen était nécessaire au poète pour la signification et l'unité de son œuvre. Il importe donc assez peu de savoir si elle est esquissée en d'autres récits (dans le *Nibelungenlied*, le père de Hagen s'appelle *Aldriân*, nom qui semble identique à celui d'*Albriân* dans *Ecken Ausfahrt*, lequel Albriân ne ferait qu'un avec le nain Alberich). Un seul point est à retenir, la parenté de Hagen et de Gunther dans la *Völsunga-Saga*, *l'Edda* et la *Wilkina-Saga*, où tous deux ont Grimhilde pour mère.

voir le rôle de Hagen, aux deuxième et troisième actes de la *Götterdämmerung*, pour apprécier la transformation opérée sur ce point par Wagner; il faut assister au meurtre de Siegfried, entendre le cri du guerrier noir, lorsque les corbeaux de Wotan traversent l'espace de leur vol effaré : « *Rache riethen sie mir!* » pour comprendre l'énergique création du poète-musicien. Lorsque Siegfried tombe atteint par l'épieu, il semble que Hagen grandisse tout à coup, que la Nuit et la Mort, incarnées en lui, surgissent aux regards des assistants. Une stupeur a glacé les âmes; deux interrogations terrifiées sortent machinalement de toutes les bouches, avec, de l'une à l'autre, la notion de l'irréparable accompli : « Hagen, que fais-tu ? — Hagen, qu'as-tu fait ? » Et l'unité du rôle s'affirme violemment devant le cadavre de Siegfried, au palais des Gibichungen, quand Gunther conteste à Hagen la propriété de l'Anneau fatal, « l'héritage de Gutrune » : Hagen alors brandit l'épée; il fond sur son frère et le tue... « L'héritage du Nibelung — ainsi le réclame son fils! »



Le personnage de Klingsor, de l'aveu même de Wagner, a pour prototype Alberich. Le Nibelung, qui renonce à l'Amour pour posséder l'Or et la puissance de l'Or, est une figure d'où dérive clairement celle de l'enchanteur qui se mutile pour échapper aux tentations de la passion, s'affranchir de la femme, pénétrer les secrets de son art maudit, et réaliser le rêve d'une criminelle ambition. Dans l'un et l'autre cas, le charme magique « *der Zauber* » ne peut être exercé qu'au prix d'un effroyable pacte, d'un formel attentat contre la nature humaine.

Wagner avait rencontré le personnage historico-légendaire de Klingsor dans la genèse de *Tannhäuser*, en compulsant l'histoire de Sainte Elisabeth de Hongrie et le poème *Der Wartburgkrieg*. Le savant Klingsor de Hongrie

vint en effet à la cour de landgraf de Thuringe, et il y annonça, en contemplant les étoiles, la naissance de la Sainte et sa glorieuse destinée. Quant au poème qui raconte la Guerre des Chanteurs, il y est dit que le magicien Klingsor, appelé par Henri d'Ofterdingen, lutta dans les joûtes du chant à la Wartburg contre le pieux Wolfram d'Eschenbach; Klingsor était assisté, en ce tournoi lyrique et philosophique, d'un démon familier nommé Nasion. Ajoutons qu'il est question de Klingsor en plusieurs autres ouvrages, et particulièrement dans la longue préface écrite par Görres pour son édition du *Lohengrin* germanique. Enfin, Wagner s'est servi de faits ou caractères attribués à divers personnages secondaires des anciens poèmes pour établir complètement la figure de son Klingsor : ainsi, c'est Klingsor, d'après le récit de Gurnemanz au premier acte de *Parsifal*, qui frappe Amfortas de la lance, tandis que, dans le texte de Wolfram, c'est un païen.

L'analogie de Klingsor et d'Alberich n'est en somme que l'une des nombreuses correspondances qui existent entre le mythe du Gral et celui du trésor des Nibelungen. Mais, de même que le trésor symbolique du salut, le Gral, diffère par sa nature, son importance, sa signification, de l'Or redoutable et maudit, de même l'horrible sacrifice du magicien diffère du vœu prononcé par Alberich. Alberich et Klingsor personnifient l'un et l'autre les pouvoirs mauvais, les aspirations coupables et destructrices; cependant la convoitise d'Alberich est plus matérielle, plus grossière : le désir de Klingsor est plus orgueilleux, plus impie. Alberich, renonçant à l'Amour véritable, a encore les jouissances pour but; Klingsor a renoncé, lui, aux satisfactions sensuelles ; le monde du plaisir charnel est mort pour lui, et il s'en sert, dédaigneusement, comme d'une séduction proposée aux faibles; son ambition est toute blasphématoire, véritablement satanique. N'ayant su être pur par la foi, la prière, la charité, il l'est ironiquement, odieusement, par un forfait renouvelé des cultes infâmes. Et il veut se

venger des purs, les entraîner dans le péché, dans la mort spirituelle; il veut conquérir le Saint des Saints, établir le règne de l'Enfer dans le temple de la Grâce, consommer ainsi la plus épouvantable profanation (1).

Le récit de Gurnemanz nous apprend, sur Klingsor, ce qu'il nous est nécessaire de savoir. Il nous dit que Klingsor a commis autrefois une faute grave, — et cette faute, d'après le sens général du texte, est évidemment le péché de la chair, — et qu'il a eu la prétention de l'expier, de devenir saint, non par la pénitence, non par la lutte contre les désirs mauvais, mais au prix d'une lâche et coupable mutilation. Alors il osa se déclarer digne du suprême office, et voulut être promu à la garde du Gral. Titurel l'ayant repoussé, il songea que son crime, agréable à l'Enfer, lui donnait un spécial pouvoir en la science des ténèbres (2). Retiré dans le désert qui entoure le saint Royaume, il y a fait éclore, par son art maudit, des floraisons de délices : son empire est un jardin merveilleux, « où croissent des femmes diaboliquement séduisantes ». Il y attire les chevaliers du Gral, dès qu'un imprudent désir, une curiosité irréfléchie, l'esprit de présomption ou de désobéissance les éloignent de la région consacrée. Beaucoup sont tombés, beaucoup, enchaînés par le prestige infernal, sont devenus les servants de Klingsor.

(1) Alberich sait que Wotan n'est ni invincible ni éternel; il paraît savoir également que l'ordre des dieux et du monde, contre lequel travaille sourdement sa révolte, n'est pas un ordre de sainteté, d'innocence, de pur amour, et n'a aucun caractère absolu. Klingsor, comme l'Esprit des Ténèbres, et, au point de vue de l'histoire religieuse, comme certains hérésiarques, croit au contraire, sans restriction, à ce Gral qu'il veut prendre, profaner de sa conquête et de sa garde, et dont il combat avec rage les défenseurs. Il veut faire violence au Salut qu'il n'a pu mériter, se l'asservir monstrueusement. Il y a là un état moral étrange, que la théologie connaît seule et peut seule analyser.

(2) Cette idée, que Wagner n'a point inventée, et qui était admise par beaucoup d'adeptes de la magie noire, correspond, en un certain sens, à celle de la malédiction d'amour du *Rheingold*, qui seule permet d'exercer le charme nécessaire à la fabrication et à l'usage de l'Anneau tout-puissant.

Klingsor est essentiellement l'homme de l'Erreur ; il a voulu tromper ses frères, se tromper lui-même, tromper Dieu. Il a tenté de substituer l'apparence à la réalité, la lettre à l'esprit, de parodier la vertu, la foi, le renoncement. Son renoncement infâme est l'antithèse du véritable, de celui qui sanctifiera Parsifal. Sa chasteté n'est que mensonge, sa puissance n'est que sortilège, la séduction de son empire n'est qu'illusion. Il est celui qui confond les sentiers, qui essaye d'aller au Saint des Saints par le crime, et qui s'efforcera de perdre l'Innocence du Simple par le simulacre des affections pures. Esclave de Klingsor, Kundry prophétise à Parsifal l'incertitude de sa voie, une course toujours renouvelée, par de faux chemins, vers un but inaccessible : « Et si tu fuis ce lieu, et si tu trouves tous les chemins de l'univers, le chemin que tu cherches, celui-là tu ne le découvriras point ; car les chemins et les sentiers qui te conduisent loin de moi, je les ensorcelle pour ta marche ! » Elle se tourne vers le Palais du Mal, elle évoque la Perdition : « Erreur ! Erreur ! toi qui m'es si familière... Je te voue à lui pour conductrice ! » Et, à ce cri, c'est Klingsor qui paraît, la Lance miraculeuse à la main, car ici encore sa rébellion satanique a pour loi de profaner tout saint mystère, d'employer les signes du Salut aux œuvres du Péché.

Notre admiration profonde pour Wagner ne nous empêche point de reconnaître que certaines de ses conceptions présentent des points relativement faibles, et qu'il est des objections soutenables à telle ou telle scène, à tel ou tel personnage. Objections secondaires, disons-le bien, et qui ne retiennent pas longtemps l'auditeur, dès qu'il a compris que l'idée générale du drame, la supérieure vérité humaine des types créés en demeurent absolument sauves. Nous croyons que le personnage de Klingsor est l'un de ceux qui appelleraient quelques réserves ; l'on ose à peine les formuler lorsqu'on pense à l'harmonieuse économie dramatique de *Parsifal*, d'un si riche équilibre que l'on n'y conçoit même pas de modi-

fications possibles. Ce que l'on est tenté de critiquer, au point de vue concret du drame, se justifie par l'idée, suffisamment claire pour être immédiatement perçue.

Du reste, la musique est là, qui fait corps avec la poésie, commente le texte, en élargit le sens, et lui donne une vérité nouvelle. Le motif attribué à Klingsor, ou plutôt à ce pouvoir d'erreur, de mensonge et de profanation que Klingsor représente, est à la fois violent et dissimulé. Il surgit des profondeurs orchestrales, comme une figure monstrueuse, diabolique, animée d'une sinistre agitation, et, de chute en chute, semble descendre jusqu'aux insondables abîmes. Il est étroitement lié au motif d'ensorcellement de Kundry; il gronde, sous des formes diverses, pendant la déchirante lamentation d'Amfortas au premier acte du drame; il atteint son maximum de puissance et d'horreur dans le prélude du deuxième acte; il se brise, il s'écroule à la fin de cet acte, lorsque Parsifal, élevant la Sainte Lance reconquise, trace une grande croix dans les airs et s'écrie : « Je chasse par ce signe le pouvoir de tes enchantements! » Klingsor est vaincu par la Pureté et la Charité du Simple, le Péché se dépouille de ses apparentes séductions, l'Erreur est confondue par la Réalité : les fleurs de délices se fanent, jonchent la terre de leurs corolles flétries, et le jardin n'est plus qu'un désert au pied des montagnes, — âpre désert, montagnes escarpées qu'il faut franchir, armé de foi, d'espérance et d'amour, pour entrer au Royaume de salvation.

CHAPITRE XI

AMFORTAS

Vers Lui, vers le salut sacré de sa bénédiction!..
(*Parsifal*, acte I, 2e tableau.)

Le Drame ne vit que de vérité. Mais il est une vérité que beaucoup d'esprits ne veulent admettre. Ils ne consentent à voir sur la scène que des cas excessifs, sans rapport immédiat avec leur propre état moral. Une œuvre leur paraît d'autant plus vraie, d'autant plus intéressante, qu'elle leur est plus réellement étrangère.

Aucun lien n'existe entre leurs actes personnels et ceux, par exemple, de Macbeth ou de Glocester, et l'émotion qu'éveille en eux l'énergie farouche de Shakespeare est exempte de toute arrière-pensée, de tout retour sur eux-mêmes. Mais si, dans une œuvre d'observation contemporaine où l'auteur s'efforce de peindre la vie courante et l'actuelle société, ils reconnaissent leurs travers ou leurs vices, — sans déformation, sans exagération rassurante, — ils en éprouvent un intolérable malaise qualifient l'exactitude de puérilité, sinon de mensonge, et, à tout le moins, dénoncent de tels sujets comme antidramatiques. La vérité porte en elle un reproche.

Trop souvent l'on demande à l'Art de faire oublier la Vie. Il doit au contraire la présenter à son maximum de signification ; ce qui est possible, même aux sujets les plus simples. Il doit nous conduire jusqu'à l'Idée, intuitivement, par l'ordre et le choix des sensations. Il nous

donne ainsi une vision harmonique des choses, une perception nouvelle de leur intérieure réalité.

Les tragédies de la conscience individuelle, où s'élaborent à chaque instant le futur prochain de l'être et ses éternelles destinées, sont essentiellement du domaine de l'Art. Le public les redoute, le dramaturge appréhende de les montrer; il les comprend trop réelles, trop constamment vraies, trop fréquemment douloureuses, au point qu'elles s'appliquent à tout auditeur concevable, assez pour le saisir de réflexion et d'angoisse. D'ordinaire, quels que soient les cas psychologiques mis à la scène, un accord tacite semble exister entre le public et l'auteur, en vue d'écarter la notion chrétienne de la Faute, — que tous sentent confusément exacte, et savent encore vivante au fond de leurs âmes, — et de lui substituer une convention plus ou moins noble de l'honneur, un concept plus ou moins artificiel du devoir, suffisamment théoriques et vagues pour ne gêner personne dans la pratique cachée de la vie.

Cette notion chrétienne, Wagner l'a reprise; il a fait ce que nul n'avait osé avant lui : le drame moral de la Faute, drame dont la conclusion, religieusement optimiste dans le cas qui nous occupe, n'atténue cependant pas l'inexprimable douleur. Ce drame était inclus déjà dans *Tannhäuser*, mais le personnage de Tannhäuser représentait moins la défaillance, la chute, la trahison envers une vocation sainte, — le péché en un mot, — que la fougueuse recherche du bonheur. En son effrayante et sublime contrition, Tannhäuser ne descend pas aux mystères de sa conscience: c'est une passion nouvelle, un enthousiasme de sacrifice, qui le poussent à pleurer et à souffrir. *Tristan* était le drame absolu du Désir, et, si les deux idées du Désir et de la Faute sont rattachées l'une à l'autre par des liens étroits, Wagner néanmoins ne commit pas l'erreur artistique de briser l'unité de son œuvre et d'en altérer le caractère en lui donnant une autre moralité que celle inhérente à la passion même des deux amants, passion

orientée vers cette parfaite délivrance, la Mort (1). Mais, ce qu'il n'avait pu montrer dans *Tannhäuser* et dans *Tristan*, ce que la faute initiale de Wotan et de tous les êtres, dans *l'Anneau du Nibelung*, ne suffisait pas à faire comprendre, — c'est-à-dire la tentation, puis la flétrissure du péché, puis enfin l'expiation par la souffrance et le remords, — il l'a réalisé dans une création entièrement originale, une des plus étonnantes figures de son théâtre, Amfortas.

***

Dans un temple aux colonnades de marbre, sous une haute coupole bleue tout à l'heure animée de chants mystiques, des chevaliers sont réunis. Un homme, vêtu comme eux, le front ceint pourtant d'un bandeau de pourpre, est assis au milieu de leur cercle, demi-gisant sur une sorte de couche élevée. Un ordre se fait entendre, comme d'outre-tombe, proféré par une bouche invisible : « Fais ton office ! célèbre le rite ! agis — consacre. »

Le malade se soulève avec effroi : « Non ! non ! — Oh ! — se peut-il que nul de vous ne mesure l'horreur de mon supplice ?... Qu'est la blessure de mon corps, la rage de la douleur qui déchire ma chair, auprès de la détresse, de l'infernale souffrance de mon âme !... Office qui me condamne, douloureux héritage auquel je suis voué, moi, seul pécheur entre les purs, gardien coupable du Saint des Saints, moi, élu pour appeler sur ces purs les merveilles de la bénédiction !... O châtiment ! inégalable châtiment !

«... Vers Lui, vers le salut béni de son regard, il me faut désirer et languir... Jusqu'à, Lui, il faut — il faut que je parvienne !... L'heure approche, — un rayon descend sur le Vase de Sainteté... — le voile tombe... »

(1) La parenté de Tristan et d'Amfortas est précisée par le fait de la blessure, à la fois réelle et symbolique, dont ils souffrent l'un et l'autre.

Assis autour de la table sacrée que l'autel domine, les chevaliers attendent, silencieux et mornes. Dans la désolation du temple, la voix du Malade se plaint longuement, gémit la suprême torture : « Le sang du Sauveur resplendit dans la coupe. Il coule pour le Salut, miracle de la compassion céleste... Et voici que se rouvre la blessure : mon sang coupable coule, lui aussi, ruisselle, bouillonne vers le Péché, mu par le désir toujours vivant de ce Péché... O souffrance de honte, qui vient souiller la souffrance divine! Supplice que nulle expiation ne peut guérir !... Aie pitié, Seigneur, aie pitié ! Prends-moi mon héritage, — ferme la blessure! que je meure relevé de ma faute, purifié à tes yeux... »



La voix qui gémit est la voix d'Amfortas ; la voix qui ordonne est celle de Titurel. A Titurel jadis furent confiées les reliques adorables : les anges, abaissant leur vol jusqu'au héros en prière, lui remirent le Gral d'amour, la Lance qui frappa le Cœur sacré. Si Amfortas est aujourd'hui la faiblesse de la Faute, Titurel incarna longtemps la force de la Foi. Loyal, vaillant et, pur, il a combattu pour la cause de Dieu ; il a défait les mécréants, encouragé les bons, écarté du lieu saint les indignes : c'est lui qui s'opposa aux ambitions souillées de Klingsor (1). Un thème dit cette gloire et cette bravoure inviolées ; ce motif dérive immédiatement du « motif de la Foi » qui s'affirma dans le prélude (2). En d'autres pages, le thème de la Foi, merveilleusement transformé, planant sur de sublimes harmonies, descendant avec une majesté douce

(1) Acte I, 1er tableau.

(2) La première fois que l'on entend ce motif, c'est sous les paroles de Gurnemanz, faisant allusion à la glorieuse confrérie du Gral, si forte avec Titurel, si déchue avec Amfortas : « *Des siegreichsten Geschlechtes Herrn.* »

à la rencontre d'une figure mélodique qui s'élève par degrés, chante l'antique splendeur de Monsalvat, le don céleste transmis par les anges, le patrimoine mystique victorieusement défendu par le premier Roi du Gral, diminué, hélas! entre les mains du second (1). Car Amfortas n'a pas su conserver la sainte Lance, et le Gral même semble atteint par sa faute.

Quelle est-elle cette faute? C'est la faute des sens, la capitulation devant le désir, le péché de la chair, entraînant toute une série de catastrophes. En commettant ce péché tout personnel, que la conscience religieuse réprouve seule, et qui, au point de vue purement naturel, paraît être un acte indifférent à l'ordre général, Amfortas s'est cependant précipité dans un abîme de maux. Il n'est coupable qu'envers la dignité de son âme, envers sa foi, son vœu individuel, et pourtant tous ses frères sont victimes avec lui. C'est qu'elle est grave, la défaillance consentie, la trahison envers une destinée supérieure : l'être moral succombe tout entier, dès l'instant que triomphe la convoitise. Nous avons vu, en Klingsor, un crime plus grand, plus rebelle à l'effusion de la miséricorde, mais là aussi, à l'origine, nous apercevions le désir mauvais, l'illicite domination des sens. Le désir de la chair a été choisi par le poète, parce qu'il est l'éternelle tentation, sans cesse présente, guettant les forts ou ceux qui se croient tels. Wagner, que sa compréhension de la nature humaine guide vers les conclusions mêmes de la théologie, a fait de ce désir le signe de toute convoitise, et de la résistance à ce désir l'épreuve typique de l'universel renoncement.

Titurel, inébranlable dans la foi, eut du moins la sagesse de comprendre le danger. Héros couronné de gloire, il ne se crut pas assuré de vaincre, par sa propre force, Klingsor et les séductions d'enfer qui déjà perdi-

(1) Acte I, 1er tableau ; le thème est à la voix de Gurnemanz. (*Ihm neigten sich in heilig ernster Nacht*) et aux instruments à vent.

rent tant et de si braves chevaliers. La vieillesse le contraint d'abdiquer ses fonctions; Amfortas lui succède, et tout aussitôt entreprend la lutte redoutable. Présomptueusement, il se flatte de l'emporter sur l'Ennemi ; il ne craint pas de risquer, en son entreprise, le dépôt dont il a la garde, la Lance précieuse du Calvaire. Ainsi apparaît une faute préliminaire, l'orgueil, qui mène à l'abus des grâces, et qui sera châtié par l'humiliation de la chute, par la honte de l'asservissement aux sens (1). « Brandissant l'arme sainte, raconte Gurnemanz, le téméraire Amfortas se mit en route, dédaigneux des conseils et des obstacles, sûr de briser le pouvoir de l'enchanteur. » Le motif guerrier de Titurel souligne ce départ, mais en valeurs diminuées, dépouillé de sa majesté première, écho affaibli, en son entrain présomptueux, de l'auguste fanfare qui résumait la force de Montsalvat. La tentation se dresse sur la route d'Amfortas : « Une femme effroyablement belle l'a séduit. » Captif des bras caressants qui l'enlacent, il ne voit point Klingsor paraître, se saisir de la Lance abandonnée. Le fer qui devait donner la victoire au Roi du Gral le frappe maintenant, achève sa défaite : « Une blessure brûle à son flanc, dit Gurnemanz, et cette blessure ne veut pas se fermer. »

Blessure symbolique et réelle. Réelle, matériellement, car elle est utile au drame concret, visible, tangible, sans lequel tout symbolisme serait vain. Symbolique, car elle est l'image de la plaie intérieure, toute morale. Il fallait que nous vissions la souffrance du Roi, qu'il nous fût montré pâle, défaillant, gémissant, physiquement terrassé par la douleur. Il fallait aussi nous faire comprendre que

(1) Nous n'avons aucunement l'idée de soutenir que Wagner ait voulu faire d'une œuvre dramatique un cours de morale chrétienne : il n'agissait qu'au titre artistique; son mysticisme est pur instinct de poète. Mais nous trouvons intéressant de constater, ici encore, la coïncidence entre l'art très humain de Wagner et les observations des théologiens sur la connexion des divers ordres de fautes.

le supplice de son âme est plus continu, plus cruel que le mal qui torture son corps. « Qu'est-ce que la blessure, la rage de sa douleur, auprès de ce supplice d'enfer, de cette damnation anticipée, qu'est pour moi le service du Saint des Saints ! »

Un motif correspond à la blessure, ou mieux, à la souffrance d'Amfortas, motif de forme descendante, comme brisée, trébuchant vers l'abîme obscur du désespoir. Rythmiquement, il est caractérisé tout d'abord par son attaque particulière, spasmodique pour ainsi dire, où la première note, celle qui semblerait devoir jouer le rôle d'anacrouse, se trouve sur le temps fort de la mesure, tandis que la seconde, de valeur double, et qui paraît appeler l'accent rythmique, est placée sur le temps faible(1). Ensuite se présente un triolet de trois croches, dont le rôle est extrêmement important : cet effet, quelquefois réduit à son rythme, sans mouvement mélodique aucun, reparaîtra souvent, toujours sombre; il est en quelque sorte l'élément dernier auquel le thème peut se réduire. Au point de vue harmonique, la sensation douloureuse du motif est généralement précisée par un intervalle de quinte augmentée, gémissant accord qui se résout en mornes lassitudes.

La blessure brûle, comme le remords, comme le désir. Cette union d'un repentir intense et d'une convoitise renaissante est caractéristique de la souffrance endurée par Amfortas. Le Roi connaît son indignité, il s'en accuse, il la pleure; mais la volupté ressentie a pénétré sa chair et corrodé ses os: un appel de séduction, le rire étrange d'une femme, — être de joie, corps éblouissant proposé aux désirs, — retentit toujours à ses oreilles. Cette sensualité, mal tuée par le remords, c'est la blessure tou-

(1) Un effet rythmique analogue, très caractéristique également, est affecté, dans la *Götterdämmerung*, à tous les motifs qui se groupent autour de Hagen. Le thème dont il s'agit apparaît pour la première fois aux violoncelles doublés par la clarinette-basse.

jours ouverte; ce sang qui ruisselle, dans une fièvre insensée, chaque fois que l'heure sonne de remplir la fonction pure, c'est encore le désir fatal, effrayé du devoir, bouillonnant vers la faute, vers le monde du péché (1), et prouvant sa vitalité coupable au moment même où il devrait disparaître, éteint, détruit par la foi et par la componction. La vue du Saint des Saints renouvelle les souffrances d'Amfortas, en centuple l'indescriptible horreur; la blessure se fait plus béante, plus saignante que jamais, par le contraste de la vocation et de la déchéance, de la grâce inutile et de la tentation victorieuse. Tannhäuser aussi, en la rigueur de son pèlerinage, sentait cette affreuse survivance des voluptés; en se prosternant devant le pontife, il s'accusait de porter toujours dans son cœur l'incendie de ce désir qu'il reniait pourtant et détestait (2). Ainsi Amfortas, devant ses compagnons, devant la Coupe sacrée où le sang du Golgotha perpétue la présence du Sauveur, s'accuse, crie sa faute, pleure de toujours souffrir et de toujours désirer.

Le péché d'Amfortas est d'une gravité toute particulière : Roi de la pieuse milice, héritier de Titurel, gardien du Trésor incomparable, Amfortas se reconnaît le Pécheur essentiel. Il est le prêtre indigne, profanateur de sa mission. Elu pour l'édification de ses frères, il vit aujourd'hui pour leur scandale. Il sait qu'en approchant l'autel, en touchant de ses mains sacrilèges le testament de la Nouvelle Alliance, il prolonge, il renouvelle sa trahison. Et cependant il doit aller jusqu'au bout de son

(1) Des eig'nen sündigen Blutes Gewell,
in wahnsinniger Flucht
muss mir zurück dann fliessen,
in die Welt der Sündensucht
mit wilder Scheu sich ergiessen...
(Acte I, 1er tableau, lamentations d'Amfortas.)

(2) Das Haupt gebeugt zur Erde,
Klagt'ich mich an mit jammernder Geberde
Der bösen Lust, die meine Sinn' empfanden,
Des Sehnens, das kein Büssen noch gekühlt;
Und um Erlösung aus den heissen Banden
Rief ich ihm an, von wilden Schmerz durchwühlt...
(*Tannhäuser*, acte III, scène III.)

office ; les fidèles ont le droit d'exiger la nourriture céleste. Il faut que le coupable prie, consacre, distribue — il le faut ! « *Nach Ihm muss ich gelangen... Die Stunde naht !* »

Mais ce martyre d'expiation présente encore un autre caractère. Ce qui met le comble à la douleur d'Amfortas, c'est qu'il voit le Sauveur captif de sa faute à lui ; c'est qu'il inflige de nouveau à son Dieu les mortelles tristesses de la Passion ; c'est que lui-même se trouve imiter, stérilement, odieusement, cette Passion divine. Il semble que le pouvoir des Ténèbres, figuré ici par Klingsor, l'ait voué à cette monstrueuse parodie du Sacrifice. Lui, le représentant, l'interprète, l'image du Christ aux yeux du peuple consacré, il est devenu le mauvais pasteur, et bientôt l'Ennemi dispersera son troupeau. Il souffre, comme le Maître adorable, blessé, lui aussi, de cette Lance très glorieuse qui ouvrit le côté de Jésus pour l'effusion dernière, matérielle et mystique, de l'Eau qui purifie et du Sang qui rachète (1). Mais tandis que ces larmes sanglantes, constamment recueillies par le Gral, pleurées par le Christ sur la chute de la nature humaine, sont offertes pour le monde par un prodige de compassion, lui, Amfortas, voit avec épouvante la permanence de son désir infâme, le jaillissement intarissable de son sang par la blessure du Péché, à jamais ouverte dans sa chair. Loin de sauver les autres par sa torture, il les frappe de découragement, de tristesse, les prive des consolations religieuses, les pousse lentement, — eux, qui ne pénètrent point, — vers la misère spirituelle, la défaite et la mort.

Nous pouvons tous nous reconnaître en ce prêtre indi-

(1) Hier durch die Wunde,
der seinen gleich,
geschlagen von desselben Speeres-Streich,
der dort dem Erlöser die Wunde stach,
aus der mit blut'gen Thränen
der Göttliche weint'ob der Menschheit Schmach
in Mitleid's heiligem Sehnen...
(*Parsifal,* acte I, 1er tableau, lamentations d'Amfortas).

gne, Amfortas. Tous, nous avons le sentiment d'un désaccord douloureux entre ce que nous sommes et ce que nous aurions voulu être. Que la question se pose pour nous au nom du dogme, visant une transgression de la loi divine, ou qu'elle soit limitée au sens présent, immédiat, de l'existence, nous avons tous une vocation supérieure : nous fûmes institués prêtres de la vérité, en quelque domaine de l'esprit que s'exerce notre effort. Au point de vue moral, notre conscience nous formulait une règle, nous montrait, confusément ou clairement, ce « Royaume de Dieu », ce Salut intérieur que le Gral ici figure. Et nous avons éprouvé notre infirmité, reconnu l'échec lamentable de notre orgueil, le honteux empire de nos sens. Notre cœur a sa plaie, que le temps ne ferme point, dont nous éprouvons plus cruellement la brûlure, lorsque les hasards de la vie nous mettent plus directement en face de la foi oubliée et du devoir trahi.



Titurel, c'est le passé. On ne le voit point tout d'abord : sa gloire est évoquée par les récits de Gurnemanz, par la fanfare un peu lointaine des motifs. Dans la grande scène religieuse du premier acte, il nous est caché, muré en sa cellule de pierre, et sa grande voix ancienne, parlant dans le silence de l'assemblée, nous révèle seule qu'il vit encore. Retranché de l'habituelle existence, soutenu, nourri de la seule vue du Gral, il semble n'être plus que la personnification de l'antique prouesse, l'âme vivante du vieux temps. Wagner, en indiquant d'un trait sobre et précis, — la parole émanée de la bouche invisible, — la reclusion de Titurel, résume moralement la contemplation des cénobites du désert et des stylites, aux premiers âges du christianisme (1). Ecoutez-la, cette parole ;

(1) Au point de vue scénique, on peut dire que la voix de Titurel semble la voix même du temple, la voix héroïque et vénérable de Montsalvat.

écoutez la réponse désespérée d'Amfortas... N'est-ce point là le conflit des plus hautes facultés de l'âme, de la foi, qui aspire à la contemplation du vrai, à la possession du Salut, et des facultés pécheresses, désirantes aussi et souffrantes, liées au corps, fondues intimement aux infirmités de ce corps? « Mon fils, es-tu à ton office? Dois-je encore aujourd'hui vivre le Gral? Dois-je mourir, délaissé par le Sauveur? — Malheur! ô torture! Père, exerce l'office, accomplis toi-même le miracle!... Vis, et laisse-moi mourir! » Ainsi l'être inférieur qui est en nous gémit, écrasé de ses hontes; il voudrait mourir, délivrer l'âme meilleure qu'il opprime, à laquelle néanmoins il doit être soumis, et se délivrer à son tour par l'anéantissement. Mais il faut que le désir coupable expie, que la chair obéisse, que la double nature humaine s'incline sous la loi de sa prédestination; la foi commande: « Je ne vis, en ma tombe anticipée, que par la grâce du Rédempteur. Trop faible suis-je, pour exercer sans ton intermédiaire le service... Toi — expie ton crime par ton devoir! » Alors, la grande lamentation d'Amfortas s'éplore sous les voûtes, et quand le pécheur s'affaisse épuisé sur sa couche, après un cri suprême vers la miséricorde, la voix de Titurel retentit encore, divinement inexorable : « Découvrez le Gral! » Amfortas se relève chancelant, soumis enfin à l'ordre de la foi, et prend la coupe sainte entre ses mains profanées. Les chants mystiques flottent aux hauteurs de la coupole, l'hymne de la Cène plane sur l'ombre grandissante : tout à coup, un rayon surnaturel descend, touche le Gral, l'empourpre d'immolation vivante, sang du Sacrifice, flamme de la Charité sans mesure. Les fronts s'éclairent; les yeux, baissés jusque-là, se fixent éblouis sur le Trésor de la Rédemption renouvelée; les bras s'ouvrent, en gestes d'extatique adoration; et la voix de Titurel, la voix du passé qui revit un moment, célèbre les pures joies de la Grâce : « O félicité sainte! combien lumineusement nous salue aujourd'hui le Seigneur! »

Au deuxième acte, une seule allusion est faite à Titurel, par la bouche de Klingsor. Mais, au troisième, nous voyons enfin le Fondateur, — ou plutôt c'est son cadavre que nous voyons. Titurel est mort, parce que le Gral ne rayonnait plus sur l'autel, nulle prière n'ayant pu décider Amfortas à continuer son office de salut. L'âme, privée de son unique bien, a rompu les derniers liens charnels qui la retenaient sur la terre. Le vieux maître aimé, Titurel, est mort, achevé par la faute de son fils. Il va nous être montré, le héros, le saint des premiers jours, couvert de son armure immaculée, le heaume de guerre lacé sur sa tête blanche, couché dans un deuil de grandes draperies noires. Pour ses funérailles, les cloches de Montsalvat sonnent leurs volées les plus lugubres. L'orchestre gronde et pleure, en une terrible nuit de sonorités : le motif de Titurel, brisé de rythmes tragiques, éclate effroyablement (1). Dans la désolation du temple, deux cortèges s'avancent, opposés, par les deux allées semi-circulaires de colonnes. L'un précède la litière royale, l'autre le cercueil de Titurel. Amfortas, le fils pécheur, a promis de célébrer une fois encore, une dernière fois, l'office pour lequel il fut élu; déchiré de repentir, il essaiera de donner au mort cette bénédiction du Gral si longtemps refusée au vivant. Les deux cortèges dialoguent — questions funèbres, plus funèbres réponses (2).

(1) MM. Pierre et Charles Bonnier parlent excellemment de cette symphonie funèbre, dont les clameurs refluent pour ainsi dire dans l'immense vide de la scène, où progresse sinistrement le décor, comme par de monstrueuses : cavernes d'ombre « Une ombre épaisse se répand sur le théâtre, un chaos d'arbres et de pierres, glissant lentement et confusément à travers des rafales de sonneries éclatantes et de grondements de plus en plus rythmés. » (*Documents de critique expérimentale: Parsifal*. Paris, 1888, in-8, p. 27, tirage à part, extrait de la *Revue Wagnérienne*, 3e année, no III, avril 1887.)

(2) Cette disposition de chœurs alternés, dialoguant par questions et réponses, Wagner l'avait trouvée plus de trente ans avant que *Parsifal* fût représenté sur la scène de Bayreuth. Elle apparaît à la dernière scène de *la Mort de Siegfried*, poème qui est la

« Si nous portons le Gral, caché en son tabernacle, pour l'accomplissement des rites saints, qui portez-vous, caché sous ces draperies de deuil?

— Le cercueil renferme le héros; il renferme la force sainte que Dieu se donna jadis à lui-même pour sa garde... Titurel est amené ici par nous.

— Qui l'a vaincu, celui qui, protégé par Dieu, défendit autrefois Dieu même?

— Le poids de l'âge l'a vaincu, car il ne pouvait plus contempler le Gral.

— Qui lui avait interdit la contemplation bénie du Gral?

— Celui que vous conduisez là, le gardien coupable.

— Nous le conduisons aujourd'hui, parce qu'il veut remplir son office pour la dernière fois.

— Hélas! pour la dernière fois! »

Le cercueil est porté devant l'autel; les noires draperies, brusquement écartées, découvrent le pâle visage vénérable aux regards du fils. Titurel mort est là, comme un juge pour Amfortas. On croit entendre sortir de ses lèvres glacées la question pleine de reproches : « *Soll ich den Gral heut'noch erschauen und leben?* — Dois je aujourd'hui voir et vivre le Gral? »

première esquisse du *Crépuscule des dieux* et qui date de 1848 (on le lira au tome IV des *Gesammelte Schriften*). Le cortège funèbre de Siegfried s'avance, pendant que se développe un dialogue des chœurs qui s'interrogent et se répondent. L'analogie, ou plutôt la filiation des deux scènes est évidente, et pourtant, à ma connaissance, elle n'a pas encore été remarquée Lorsque l'idée de *la Mort de Siegfried* s'élargit jusqu'à devenir celle de *l'Anneau du Nibelung*, Wagner sacrifia cette partie de son poème, qui ne convenait plus à sa nouvelle conception, à ce qu'il voulait exprimer, la ruine d'un monde, la fin des anciens dieux, la rédemption d'amour. Mais il n'oublia point l'effet très puissant, grandement lyrique et dramatique, qu'il avait tenté en cette dernière scène. Il l'utilisa dans *Parsifal*, avec une logique meilleure, car la nature même de la situation se prêtait à ces alternances régulières, très congruentes à l'expression d'un rite, d'une cérémonie religieuse servant de cadre hiératique aux émotions humaines.

Un poète seul, un grand poète pouvait avoir cette belle idée de faire dire au silence de Titurel mort ce que disait la voix de Titurel vivant. Et qu'elle est admirable, l'idée nouvelle, suite et conclusion de la première, de faire assister le cadavre du héros, couché dans son cercueil, au miracle tant imploré, à la refloraison du Salut sur le peuple fidèle! L'âme de Titurel assiste au mystique triomphe; le corps de Titurel, armé comme au temps des victoires, portant encore le haubert, le heaume et l'épée de l'apostolat militaire, assiste également au prodige. Il semble que le Gral, ainsi qu'aux jours passés, lui restitue un moment le frisson de la vie: « O félicité sainte! Combien lumineusement nous salue le Seigneur! »



Voyons maintenant avec quel sens dramatique Wagner gradue la misère d'Amfortas, nous intéresse à la victime de la Faute, et nous contraint d'être émus dès les premiers instants.

Au début de l'œuvre, Gurnemanz fait allusion, en quelques phrases, à la souffrance du Roi, à son incurabilité par les moyens humains, sans nous en dire la cause et la nature. Presque aussitôt, voici Amfortas lui-même, l'apparition du malade, épuisé, pâle, étendu sur une litière que portent tristement des serviteurs. Des paroles entrecoupées sont balbutiées par ses lèvres: « Bien... — ainsi... — un peu de repos... Après la sauvage nuit de douleurs — la splendeur matinale des forêts... »

C'est donc pendant une accalmie de ses maux que nous voyons Amfortas, mais il est si blême, si brisé, le martyr coupable, il se plaint si amèrement, et les autres le plaignent avec un découragement si visible, qu'il éveille en nous un profond sentiment de pitié. Cette accalmie dure tandis que Gurnemanz raconte les événements antérieurs; nous en sommes avertis par les répon-

ses des pages (1). La crise ne se déchaîne que lorsque la voix de Titurel somme Amfortas d'accomplir son office.

Au deuxième acte, Amfortas nous demeure invisible; mais Klingsor, Kundry, Parsifal à tout moment parlent de lui. Klingsor rappelle ironiquement la chute du Roi, victoire insigne de l'Enfer; Kundry hurle de douleur au souvenir du crime dont elle fut l'instrument, à la pensée du crime, pareil à celui-là, auquel son maître la destine. Le nom d'Amfortas est le seul cri de Parsifal, lorsque la clairvoyance se fait en l'âme du Pur Simple.

Au troisième acte, les maux du Roi sont arrivés à leur paroxysme. Titurel n'est plus; un remords nouveau s'ajoute aux affres du coupable. L'âpre désir de la mort, trois fois exprimé déjà par Amfortas, reparaît plus furieux que jamais. Le Roi Pécheur avait promis de célébrer l'office pour les funérailles de son père; mais lorsqu'il se trouve en présence du Gral, lorsqu'il sent l'impur bouillonnement de ses veines, et qu'il voit approcher d'indicibles tortures, plus stériles que jamais, — car Titurel ne se réveillera point de l'éternel sommeil, — une désespérance le saisit. Tannhäuser revenu de Rome croyait son pèlerinage inutile et maudit; Amfortas croit maintenant inutile, lui aussi, sa longue expiation de douleur; assez souffrir sur la terre... la mort, la mort! Puisque le pécheur est l'obstacle aux bénédictions d'en haut, que la misère spirituelle grandit autour de lui par sa seule faute, que la gloire du Gral est en ruines, que Titurel a cessé de vivre, Amfortas ne s'imposera plus l'atroce et décevant supplice. En vain les chevaliers dévoilent le visage immobile de son juge; il tombe à genoux devant le corps de Titurel (2). « Mon père, ô le plus béni des héros, vers

(1) Ihn frischt das Bad — Dem Balsam wich das Weh...
(*Parsifal*, acte I, 1er tableau.)

(2) Le motif de la blessure, mélodiquement et harmoniquement modifié (la quinte augmentée a disparu), éclate avec force à l'orchestre; solennellement, le timbre de la trompette retentit, pour l'oraison funèbre de Titurel, sur un thème héroïquement triste, dernière transformation des motifs qui se rapportent au vieux Roi

qui les anges descendirent autrefois, pour qui j'aurais voulu mourir, — c'est moi qui t'ai donné la mort!... O toi qui maintenant, dans la gloire divine, contemples le Sauveur face à face, obtiens de Lui que je meure, pour qu'enfin son sang rédempteur renouvelle la vie aux âmes de mes frères! » Des voix s'élèvent, pressantes, irritées : « Découvre le Gral! Il le faut! » Mais Amfortas se révolte : « Non, plus jamais!... Déjà je sens la mort m'envelopper de ses ombres, et je devrais rentrer encore une fois dans la vie (1)? Insensés! Qui me contraindra de vivre, quand vous ne pouvez me donner que la mort (2)? Me voici... voici la blessure ouverte... voici couler mon sang, le sang qui m'empoisonne!... Hors des fourreaux les épées! Plongez-les dans ma poitrine, entières, et jusqu'à leurs poignées! Tuez le pécheur avec son supplice : le Gral resplendira de lui-même à vos yeux! »

En écoutant ces paroles, on pense au désespoir de Philoctète : « Jamais! jamais! ma résolution est inébranlable : non, quand même Zeus armé de feux viendrait me foudroyer!... Si vous avez une épée, une hache, quelque arme enfin, donnez-la moi... La mort, la mort! je n'ai plus que ce désir! » L'analogie est frappante; mais il est impossible de ne pas reconnaître que Wagner dépasse ici Sophocle, non seulement par l'énergie poétique de l'expression, mais surtout par ce fait que la douleur d'Amfortas, plus morale encore que physique, est la

du Gral, et, par suite, à la foi lumineuse des anciens jours. Les trombones reprennent le même motif, plus grave encore, plus sombre et douloureux.

(1) Cf. *Tristan*, acte III, scène I, (*Krachend hört'ich...*, etc.) et Goethe : *Faust*, scène I. après le chant de Pâques, le vers : « *Ruft es auch jetzt zurück mich in das Leben?* »

(2) Le motif de la blessure retentit pendant tout ce discours. mais ici, lorsqu'il éclate aux instruments à vent, il se termine d'une manière nouvelle, qui rappelle un peu, comme l'ont remarqué MM. Ch. et P. Bonnier, un thème instrumental de la lamentation d'Isolde sur le corps inanimé de Tristan.

douleur même de l'humanité déchue, la souffrance inapaisée que nous portons tous en nous (1).

Parsifal est entré dans le sanctuaire, sur ce cri tragique d'Amfortas, où retentissent, plaintes immémoriales de l'âme humaine, la détresse renouvelée de Tannhäuser, le désir de Tristan à Kareol, appelant en vain la mort. Le Pur touche le Pécheur de l'Arme sainte : « Sois guéri, sois absous, sois sauvé! — *Sei heil, entsündigt und erlöst !* »

La souffrance expiatoire a été bénie. Le thème de la blessure se transfigure à l'orchestre, et tandis que le royal motif de Parsifal rayonne éblouissant, Amfortas guéri rentre dans la foule, parmi ses frères, humble désormais, et fidèle. Il est toujours là, mais nos yeux l'ont quitté; il prie, il adore, défaillant presque sous le bonheur du pardon, mais nous ne le voyons plus, car l'Elu des jours nouveaux a gravi les degrés de l'autel, et le Gral d'amour resplendit sur tous les fronts.

(1) Cette parenté d'Amfortas et de Philoctète, que nous avons bien souvent remarquée, et que M. de Saint-Auban indique dans son livre, *Un Pèlerinage à Bayreuth* (Paris, Savine, 1892, in-18, pp. 77-80), se retrouve en d'autres détails du personnage, l'effusion du sang, par exemple, et, d'une manière plus générale, dans les crises, dans l'alternance d'une douleur exaspérée et d'un soulagement relatif : « *Es staunt das Weh' — die Stunde naht...* »

CHAPITRE XII

KUNDRY — PARSIFAL

Rédemption au Rédempteur.
(*Parsifal*, acte III, 2e tableau.)

S'il est vrai que l'on peut mesurer le génie d'un poète dramatique à la beauté des types féminins qu'il a fait vivre sur la scène, Wagner nous apparait l'égal des plus grands créateurs. Chez la Femme, le pur sentiment humain s'épanouit avec une spontanéité suprême; la Femme est le porte-parole de ce sentiment absolu : divinement incapable de comprendre les calculs de l'égoïsme, elle doit se montrer impulsive dans l'erreur comme dans la vérité ; telle du moins, en son essence, nous concevons sa nature morale, et, si elle agit d'autre sorte, elle nous paraît mentir à sa loi propre, déchoir de son adorable royauté, toute de dévouement et d'amour. Or, Wagner a doté le Drame universel de merveilleuses figures de femmes : Senta, Elisabeth, toutes deux salvatrices ; Elsa, aimante et fragile ; Eva, la fraîche jeune fille, si gracieuse, si gaie, touchante aussi ; Isolde, l'Amante tragique et extatique ; Sieglinde, créature de souffrance et de passion. La haine et l'orgueil s'incarnèrent dans Ortrude, cette femme qui n'est plus femme, et qui contredit par ses actes toute la pure vocation de la femme. En Vénus, la séduction de l'abîme s'épanouit ; puis ce fut

Brangäne la dévouée, la familière Magdalene, Freia la souriante déesse, Fricka l'impérieuse, Erda voilée de mystère, Gutrune inconsciemment coupable, et les joyeuses enfants du Rhin, et les blondes Walkyries, les Filles aux formes intrépides, aux prunelles étincelantes où brille un éclair d'acier bleu, à la jeune gorge altière que le corselet d'argent semble cuirasser de givre, comme pour défendre le cœur contre la tendresse des émotions humaines. Avec Brünnhilde, la conception wagnérienne de la Femme prend une ampleur immense et une intensité dramatique merveilleuse. Mais le maître ne s'en tient pas là ; il ajoute une création nouvelle, profondément originale à la riche série de ses héroïnes : voici *Parsifal*, la dernière œuvre, et le poète-musicien y évoque un personnage féminin très inattendu, absolument synthétique, celui de Kundry.



On dirait que Wagner a voulu rattacher Kundry, par des similitudes et aussi par des contrastes, à mainte figure de ses autres drames. Kundry a parfois les fixités de regard de Senta, mais c'est surtout par l'opposition des rôles qu'elle la rappelle, car, errante, maudite pour le rire et pour le désir au long des siècles, elle est sauvée par la pitié de Parsifal, tandis que Senta sauve le Hollandais, maudit pour le blasphème et l'orgueil. De même, il y a symétrie d'opposition entre Elisabeth et Kundry, comme entre Tannhäuser et Parsifal. Ainsi que Tannhäuser, Kundry doit mourir après le pardon ; à un autre point de vue, la scène du jardin enchanté, où Kundry essaye de retenir Parsifal auprès d'elle, offre de grandes analogies avec celle du Venusberg, où la déesse s'oppose au départ de son chevalier, tantôt par la supplication et la séduction, tantôt par la colère et la menace ; les deux scènes ont d'ailleurs toutes deux le miracle pour conclusion. Les sommeils et réveils de Kundry font penser à

ceux d'Erda et de Brünnhilde ; de plus, pour accuser le caractère « walkyrique » de Kundry, Wagner lui a forgé le nom de *Gundryggia*, que lui donne incidemment Klingsor, et parle de ses chevauchées rapides comme messagère du Gral. Outre ces analogies, dont plusieurs ont été remarquées déjà, nous signalerons un rapport lointain, mais réel, entre Kundry et la Bathilde de *Wieland le Forgeron*, du moins entre le changement d'âme de l'une et la conversion de l'autre (1). Enfin nous avons dit, à une page précédente de ce livre, que Kundry n'était autre que la Prakriti des *Vainqueurs*.

Quant aux origines du personnage de Kundry, elles ont été résumées en un précédent chapitre, et il est clairement apparu que cette figure est une de celles où la puissance créatice de Wagner s'affirme le plus complètement. Ce qui importe surtout, c'est d'expliquer Kundry, de montrer comment, en dépit de son apparence fantastique, malgré le caractère surnaturel de sa double existence, cette création du poète-musicien est empreinte d'une grande et émouvante vérité.



Kundry a deux aspects, deux existences ; par là, Wagner a voulu personnifier les deux rôles de la Femme en ce monde. Des personnages épisodiques de Chrestien de Troyes et de Wolfram, il a fait un type de profonde signification. Comme Brünnhilde, davantage peut-être encore, Kundry est l'Éternel Féminin.

Kundry est la Femme considérée à un point de vue moral, très dramatique sans doute, mais aussi presque

(1) Après avoir haï Wieland et cherché à le perdre, Bathilde est saisie d'admiration à la vue de l'enthousiasme terrible que le captif puise en sa propre détresse ; elle aime alors Wieland avec désintéressement, et, tombant à genoux devant lui, elle s'écrie : « Comment expier ma faute ? — *Wie sühn' ich meine Schuld ?* » Wieland lui répond : « Aime, et tu seras affranchie de toutes tes fautes. — *Liebe! und von aller Schuld bist du frei!* » (Acte III.)

théologique et ascétique. Elle est tour à tour l'occasion, l'instrument du péché, et la collaboratrice du salut. Elle est la perpétuelle tentatrice, la source du désir et du remords, et aussi, lorsqu'elle échappe à l'empire du Mal, la servante humble et zélée des œuvres saintes.

Ayant placé son drame en un milieu de miracle, où le prodige est pour ainsi dire naturel, Wagner n'a pas hésité à donner à Kundry des conditions extraordinaires d'existence. Kundry n'a point d'âge, elle est immémoriale, elle a vécu dans tous les siècles et dans toutes les régions (1); les chevaliers du Gral eux-mêmes, bien qu'ils ne sachent point véritablement qui elle est, entrevoient par moments son mystère (2). Klingsor la nomme l'Originelle Démone — « *Urteufelin* » — et il ajoute : « Tu as été Hérodias, et là Gundryggia, et quoi encore? Kundry ici ! » C'est « la Rose de l'Enfer », la Beauté, de prédestination sainte, pervertie par l'Esprit du Mal, vouée aux œuvres de corruption et de désespoir (3).

Ces deux existences de Kundry s'opposent l'une à l'autre. Wagner les a caractérisées par la veille et le sommeil. Dans la veille, c'est-à-dire lorsque la Femme a-

(1) Plusieurs des phrases que dit Kundry ont un sens énigmatique qui se rapporte à ce caractère de son existence, par exemple, au premier acte : « *Von weiter her als du denken kannst,* » et, au deuxième : « *Fern. fern ist meine Heimath...* »

(2) Le vieux Gurnemanz dit : « Je la connais depuis longtemps, mais Titurel la connaît depuis plus longtemps encore ». Il déclare qu'elle ne ment jamais, « bien qu'elle ait beaucoup vu ». Et il va plus loin : « Elle pourrait bien être, murmure-t-il, captive de quelque enchantement... Elle vit aujourd'hui, renouvelée peut-être, *pour expier une faute commise dans une existence antérieure,* faute qui — là-bas — ne lui a pas été pardonnée. » Les jeunes écuyers voient surtout en elle une « païenne », une « sorcière », et s'effrayent ou s'irritent de son aspect farouche.

(3) Amfortas qualifie Kundry de « servante sans repos et farouche (farouche, c'est-à-dire ne frayant avec personne) — *Du rastlos scheue Magd* ». L'une des premières paroles de Kundry à son entrée en scène est : « Je suis lasse — *Ich bin müde!* » On remarquera le dessin des clarinettes, en tierces, qui souligne, à l'orchestre, l'idée du service de Kundry, et sa ressemblance avec le motif de l'Anneau, dans la Tétralogie.

conscience d'elle-même, du rôle qui devrait être le sien, et que sa volonté demeure libre, Kundry est la messagère du Gral, la servante du Gral. Elle voit nettement les maux dont elle est la cause, et, rongée de douleur, accablée de honte, elle s'efforce fiévreusement, animalement en quelque sorte, de réparer le désastre consommé. Elle s'agite, sombre, sauvage, sans autre espoir que l'oubli momentané, croyant du moins qu'elle ne peut espérer autre chose. C'est ce que traduit cet aspect violemment actif, sans cesse « aidant » (*helfend*) du personnage, au début du premier acte, et les paroles de Gurnemanz et d'Amfortas confirment cette signification (1). Ce désespoir de Kundry, persuadée à l'avance de l'inutilité de son effort, s'exprime par des mots redoutables : « Je n'aide jamais... » articule-t-elle, en syllabes haletantes, lorsque Gurnemanz l'interroge : « Jamais je ne fais le bien, » dit-elle encore... « C'est le repos seulement que je veux, le repos pour la fatiguée. Oh!... dormir!... »

Dans le sommeil, Kundry est l'esclave de Klingsor. Le sommeil est comme le signe extérieur de l'enchantement qui saisit la pécheresse. Au sens symbolique, il signifie que l'âme a perdu le pouvoir de se défendre, que la volonté libre est annihilée. Ainsi la Femme, lorsqu'elle est dominée par un vouloir plus fixe, plus persévérant que le sien, devient l'instrument docile de ce vouloir. Kundry obéit à Klingsor parce que Klingsor détient un pouvoir magique, — au point de vue du drame concret, — et aussi parce que Klingsor, s'étant criminellement affranchi de la tentation charnelle, ne craint rien du charme fatal par lequel la Femme a prise sur les volontés de l'Homme. Elle obéit à Klingsor, parce qu'elle a été maudite autre-

(1) La conception de Wagner touche ici aux plus mystérieuses questions historiques et philosophiques, à tout l'ensemble de faits et de doctrines que l'on désigne sous les noms divers de magie, occultisme, sorcellerie, etc., etc. Nous ne pouvons développer ici ces points de vue, secondaires sans doute, mais qui ont cependant un réel intérêt.

fois, et condamnée ainsi à un long cycle d'erreurs, d'humiliations et de souffrances.

Mais qu'est-ce que cette malédiction ? Depuis le commencement, Kundry a péché; elle fut la tentatrice éternelle, et lorsque Parsifal la repoussera, il lui donnera le vrai nom qui la désigne en tous temps : « Toi qui corromps et qui ruines, éloigne-toi de moi — *Verderberin, weiche von mir !*» Cependant Wagner a voulu qu'en cette existence de Kundry, existence qui n'a point de dates, où tous les faits sont contemporains, une faute se marquât, affreusement complète, significative des autres. La Femme, devenue l'esclave du plaisir et du péché, née cependant pour compatir, pour consoler, pour aimer, a ri de la souffrance divine et de l'amour divin. Elle a menti si cruellement à sa prédestination sainte, à la nature et à la grâce, qu'en l'orgueil de son atroce joie, elle a jeté le blasphème de son rire à Celui qui s'était chargé de la coulpe universelle, à la sanglante agonie d'amour du Sauveur : « Je l'ai vu — Lui — et — j'ai ri ! »

Lorsque le sommeil funeste s'empare de Kundry, elle entre dans un véritable état de mort apparente, qui bientôt est l'image de la mort spirituelle, du royaume de ténèbres morales où Klingsor évoque sa victime. Car, en ce sommeil de mystère, Kandry se réveille, ailleurs, pour une deuxième existence, selon l'ordre de l'enchanteur. Gurnemanz et les chevaliers ont vu l'étrange messagère du Gral s'enfoncer dans les halliers, la démarche chancelante ; elle est tombée là, sans force, les yeux clos, les membres raidis, prise d'un invincible sommeil. Mais qu'importe cette forme abandonnée ! ce n'était, semble-t-il, que l'incarnation passagère de l'antique pécheresse : voici la forme immémoriale, la beauté splendide et mortelle, couchée en son linceul séculaire. Elle en sort à l'appel de l'Enfer, tantôt ici, et tantôt là ; chaque fois elle résiste, et chaque fois elle succombe : « Ton maître te somme — monte de l'abîme ! — *Dein Meister ruft — Herauf !* »

Si complexe que soit cette conception dramatique, Wagner a su nous la rendre nettement sensible. Au premier acte, Gurnemanz indique la coïncidence entre les absences prolongées de Kundry et les malheurs qui frappent le Royaume du Gral. Puis nous voyons Kundry s'endormir, et le motif de Klingsor, spectre musical surgi de l'orchestre, nous fait comprendre le pouvoir qui la domine. Au commencement de l'acte suivant, elle apparaît endormie à Klingsor, et nous sentons que le réveil auquel le magicien l'appelle n'a rien de spontané, qu'il est limité à une tâche précise de perdition qu'elle doit accomplir comme en rêve, en état de suggestion hypnotique ; ce n'est pas un réveil véritable, comme celui que nous verrons au troisième acte. Grâce à l'ordonnance scénique adoptée par Wagner, nous pouvons admettre que tout le deuxième acte correspond à un sommeil unique de Kundry, ou, pour nous exprimer plus clairement, à une phase unique de sa deuxième existence. La pécheresse se réveille, au début du troisième acte, au milieu des broussailles qui avoisinent la forêt sainte, c'est-à-dire, très sensiblement, dans la même région où elle s'était endormie avant le deuxième tableau du premier acte. Bien que des années se soient écoulées entre la victoire de Parsifal sur Klingsor et le retour du Libérateur au Royaume du Gral, rien ne compte pour nous, que le sommeil commencé au premier acte du drame et le réveil final dont nous sommes témoins au troisième. De fait, l'on ne peut concevoir, en cet intervalle, aucun acte de Kundry, en l'un ou l'autre de ses modes d'existences, et elle a dû demeurer endormie, inanimée, comme nous l'avons vue après le départ du jeune victorieux : Klingsor n'a-t-il pas annoncé que celui qui braverait la puissance de la Femme délivrerait cette Femme de l'esclavage qu'elle subit ? « *Ha! — wer dir trozte, löste dich frei !...* » Or, Parsifal a bravé la tentation, le pouvoir des ténèbres est brisé par le triomphe du Pur Simple ; l'Enfer a laissé échapper sa victime, et Kundry, délivrée de la possession, attend, dans le si-

lence et l'inconscience, l'heure bénie de son réveil.

Mais, réveillée, ce n'est pas l'existence d'autrefois que va vivre Kundry. La Femme ne dira plus désormais qu'un seul mot : « *Dienen* — servir. » C'est là le vœu de son humilité. Et nous ajouterons que c'est une troisième existence qui apparaît, distincte des précédentes, définitive et suprême. Le remords désespéré a fait place à la contrition sainte. La Maudite est devenue la Pénitente. Et le profond poète, qui soudainement se révèle mystique en *Parsifal*, a trouvé des signes merveilleux pour exprimer qu'à la désharmonie blasphématoire du péché succèdent l'harmonie, l'ordre voulu de la Toute-Sagesse : Kundry, messagère sauvage du Gral, était laide, presque effrayante; Kundry, séductrice, était belle, et ce fut là le désordre typique, la profanation complète de cette sainteté, la Beauté. Kundry pénitente est belle, désormais, d'une beauté meurtrie et apaisée pourtant, lavée par les larmes de toutes ses anciennes souillures. Les douleurs passées s'y éclairent d'une mystérieuse extase, et, la contemplant, nous nous sentons pénétrés d'émotion grave et de tendre ferveur.



Humanité directe, symbolisme mystique, ces deux éléments s'accordent à miracle dans le rôle de Kundry. De même qu'Amfortas, auquel elle correspond en un certain sens, la Pécheresse a des remords, des désespoirs, des aspirations torturantes qui sont les nôtres. Et, dans la réalisation dramatique, Kundry est aussi humaine que n'importe quel autre personnage de Wagner. Si l'on examine avec un peu de soin ses attitudes morales, ses élans d'admiration instinctive, ses paroles pendant toute la scène du premier acte avec Gurnemanz et Parsifal, on reconnaîtra qu'il est difficile de noter avec une justesse plus intense le caractère impulsif de la Femme, surtout tel qu'il est déterminé par les faits et gestes antérieurs de

Kundry. Au deuxième acte, si l'on supprimait par la pensée la signification de l'héroïne, les antécédents qui donnent une portée en quelque sorte symbolique à tous les actes qu'elle accomplit, à tous les mots qu'elle prononce, il resterait encore une merveilleuse étude passionnelle, une graduation incomparable établie par Wagner dans tous les sentiments de la Femme, en ce drame de la séduction repoussée et de l'amour charnel vaincu. C'est là l'indestructible base de vérité dramatique, de réalisme expressif immédiatement sensible, d'où s'élèvent à présent, sûres et aisées, les suggestions les plus hardies. Quel sens général n'y a-t-il point alors en telles scènes, de tels discours ! nous nous souvenons; de notre âme soupire avec Kundry, pleure, gémit avec elle, languit vers la paix trop lointaine, et trop souvent s'abandonne, assoiffée d'oubli, de mort et d'anéantissement.

En l'effroyable scène d'évocation qui ouvre le deuxième acte, nous assistons à une indicible lutte entre Kundry, captive de la malédiction, et le pouvoir de Klingsor, qui la veut contraindre à l'œuvre du péché. L'éternelle Prostituée se débat, veut échapper à son maître; elle pousse des sanglots déchirants; le motif de son blasphème, de son rire, traverse plusieurs fois l'orchestre, et voici un motif autre, celui-là même qui disait le désir supplicié d'Amfortas vers la douceur purifiante du Gral : « Oh ! murmure-t-elle, désirer... désirer !— *Sehnen ... sehnen !* » L'infernale raillerie de Klingsor ricane, niant jusqu'à ce désir saint, dernière lueur de la grâce dans les ténèbres du gouffre, et l'interprétant comme une concupiscence nouvelle. Or, l'heure approche, l'heure de consommer la perdition de Parsifal, l'heure d'employer encore la beauté à la mort spirituelle de l'innocence, la divine beauté, l'innocence sacrée entre toutes, celle qui devait racheter la faute d'autrui : « Oh ! gémit la pécheresse, malheur sans nom !... Faible lui aussi ! — faibles tous !... tous frappés avec moi par ma malédiction ! » Et le thème de Parsifal ré-

sonne au loin, et la plainte de Kundry devient un cri, un hurlement qui fait trembler. En vain, l'infortunée s'est raidie contre la force sinistre qui l'opprime ; en vain elle a osé dire : « Je ne veux pas ! » elle se sent brisée, elle retombe dans le désespoir, et l'épouvantable rire éclate, stride, rugit sur ses lèvres de désir et de douceur. La voilà dans le jardin magique, après l'inutile assaut des Filles dont elle est la reine et qui se résument toutes en elle. Elle essaye de perdre l'Elu par la profanation des sentiments purs, par le souvenir de l'amour maternel, puis elle veut enlacer de volupté l'adolescent, puis enfin elle fait appel à sa pitié même. Elle dit la rencontre du Sauveur, et soudain, en cette vie de péché, d'hallucination et de passive obéissance où elle agit, la conscience de son état lui revient un moment avec le souvenir : « J'ai ri !... Son regard alors me rencontra... A présent, je le cherche, de monde en monde, afin de le rencontrer de nouveau — *Nun such' ich ihn, von Welt zu Welt, Wihm wieder zu begegnen !* »

« Dans mes suprêmes angoisses, je crois que ce regard est proche... je crois le sentir se reposer sur moi... Et... alors... le rire maudit me revient : un pécheur tombe dans mes bras... Je ris, je ris ! je ne peux pas pleurer ! Je ne peux que crier, pousser des hurlements de fureur et de rage, dans la nuit toujours renouvelée de mon délire, cette nuit dont je viens à peine de m'éveiller... Celui que j'ai désiré dans les affres de la mort, celui que j'ai reconnu, celui dont j'ai ri autrefois, laisse-moi pleurer sur ta poitrine, laisse-moi être unie à toi, une heure seulement — et quand bien même Dieu et le monde me repousseraient, laisse-moi, pardonnée, trouver en toi ma rédemption ! »

Jamais la douloureuse poursuite du salut par l'âme coupable, poursuite vaine tant que cette âme n'a point compris le mensonge du désir terrestre et la nécessité du détachement, n'a été exprimée avec une si admirable énergie de paroles et d'idées. « Vers Lui, vers le salut de sa

bénédiction sacrée, disait Amfortas, vers Lui je désire et je languis. — De monde en monde je le cherche, sanglote Kundry errante dans le ténébreux labyrinthe de l'erreur; je le cherche pour le rencontrer encore, et je crois sentir son regard se reposer sur moi... *In höchster Noth wähn ich sein Auge schon nah...den Blick schon auf mir ruhn...»* Plus d'un a dit cette phrase, dans le secret lamentable de son cœur, et le désir de Kundry est celui de toutes les âmes souffrantes. Or, la mélodie de ces paroles, qui en accentue prodigieusement la signification, Wagner la fait reparaître en la matinée lumineuse du Vendredi saint, lorsque Kundry pénitente lave les pieds de Parsifal: le regard du Sauveur, le regard de la charité céleste s'est en effet reposé sur elle, et pieusement elle salue, de son humble service, de son silence, de ses claires larmes, l'envoyé de Dieu, l'Elu du renoncement et de la compassion.

Au long de ce sublime troisième acte, chaque geste de Kundry est une expression parfaite. La repentante va puiser de l'eau à la fontaine, et c'est elle qui, la première, aperçoit Parsifal. Sans mot dire, elle le reconnaît; sans mot dire, elle le sert; elle dénoue ses cheveux, comme Madeleine, pour essuyer les pieds du messager de paix. Elle est muette à présent, pareille aux recluses qui ont fui le monde et ne rêvent plus que l'amoureuse expiation de la faute. Lorsque Gurnemanz explique le Charme qui fait refleurir les prairies, qui pare toute la nature d'innocence, d'espoir et de prière, elle s'assimile, par la timidité de l'attitude et l'obéissance du regard, à la dernière de toutes les créatures (1). Comme les animaux,

(1) Toutes les nuances expressives sont indiquées en cette mimique de Kundry. Par exemple, après son baptême, tandis que le thème de la foi descend par degrés à l'orchestre, Kundry s'incline de plus en plus, baissant toujours davantage le front, et finit par être étendue) haletante de sanglots, aux pieds de Parsifal. Alors le motif de la charité du Christ se fait entendre, et aussitôt monte, lent et pur, le thème de la prairie en fleur, le « Charme du Vendredi saint ».

comme les plantes dont parle le bon vieillard, elle se soumet tendrement à l'Homme béni de Dieu, à l'Homme racheté par le sacrifice ineffable de Dieu même. Kundry lève sur Parsifal ses yeux mouillés de pleurs, car elle a pleuré,— elle qui riait jadis,— quand l'eau sainte a coulé sur son front, quand le Pur a prononcé sur elle ces simples mots : « Reçois le baptême — et crois au Rédempteur ! » Les temps sont accomplis ; les Filles-Fleurs, suivant la parole de Parsifal, ont soupiré après leur délivrance; la Chair a souhaité rompre le servage des voluptés coupables, la Beauté a cherché la Vérité, l'Harmonie éternelle : Kundry est pardonnée, Parsifal marche au temple. Sur les pas du Libérateur, la Pénitente s'avance à son tour, humble, et pourtant comme royale ; le deuil de ses vêtements claustraux rehausse la grâce sévère de sa forme, la mystique splendeur de son visage pâli. Après Gurnemanz et Parsifal, elle entre au sanctuaire, et il semble que les assistants ne l'ont point aperçue. Amfortas, qu'elle perdit autrefois, est guéri par le contact de la Lance glorieuse ; le Pur Simple monte à l'autel ; il découvre le calice, le Gral rayonne, en éblouissements de pourpre, tandis que l'hymne eucharistique s'élève, triomphal et céleste. Kundry s'est traînée sur les genoux jusqu'auprès du tabernacle. Elle voit le Gral, elle voit le Salut, elle voit la divine présence du Sauveur ; son regard, chargé d'extatique amour, retrouve le regard du Christ, si longuement, si douloureusement cherché. Elle s'affaisse lentement, les yeux toujours fixés sur cette Lumière qui est la Vie : elle meurt, car ses existences transitoires sont closes, car la mort seule ouvre pour elle la suprême existence, car le désir qu'elle personnifie, dès l'instant qu'il reconnaît son objet véritable, ne peut plus être contenu dans l'espace ni dans le temps.



Le Saint est plus grand que le Héros. Cette affirmation de Wagner (1) est développée dramatiquement dans le personnage de Parsifal. Elle montre de plus, immédiatement, un rapport général entre Parsifal et les figures héroïques du Drame wagnérien. En *Tannhäuser*, le désir de l'homme épuise inutilement les sentiments extrêmes de la vie, et ne trouve d'issue qu'au mystère d'un pardon surnaturel, promulgué dans la mort. En *Lohengrin*, l'idéal céleste et l'amour humain se devinent l'un l'autre, s'appellent, mais ne se réunissent que pour se séparer aussitôt. Dans *Tristan*, le gouffre entre l'univers extérieur des faits et l'univers intérieur du rêve et du désir se creuse si profondément que la mort seule est délivrance. Dans le *Ring*, Wotan essaye vainement de soumettre le monde à l'immensité de sa double aspiration ; Siegfried traverse ce monde, il y passe joyeusement, libre, spontané, dans une complète inconnaissance des choses. Et là aussi, c'est par la mort, au sacrifice de Brünnhilde, que l'amour prouvera sa victoire (2). Nous pourrions émettre des considérations analogues sur *le Vaisseau-Fantôme* et *les Maîtres Chanteurs* surtout : Hans Sachs, héros d'abnégation, triomphateur des luttes invisibles, mérite déjà, à maints égards, le titre de saint. Mais, dans *Parsifal*, la démonstration est complète : l'âme, qui vit dans le monde, n'y obtient la paix que par le renoncement, la simplicité, la pureté du cœur, et elle n'arrive à la connaissance vraie du monde, à la solution du problème

(1) Cette belle parole de Wagner se trouve dans son écrit : *Heldenthum und Christenthum*, au tome X des *Gesammelte Schriften* (p. 356).

(2) Les correspondances poétiques de Parsifal et de Siegfried sont visibles : Parsifal, au début de sa vie, est un jeune héros ignorant, comme Siegfried ; il pourchasse les géants et les bêtes sauvages ; il s'est fait à lui-même ses armes. Il est fils de la triste Herzeleide comme Siegfried de Sieglinde la douloureuse. Mais Siegfried, après la lutte contre le monstre, après la mort de Mime, n'éprouvait nulle émotion ; Parsifal tremble, les yeux pleins de larmes, quand Gurnemanz lui montre le cygne qu'il a tué.

moral de l'existence, que par la pitié, c'est-à-dire par l'amour : « *Durch Mitleid wissend, der reine Thor...* »

Le renoncement, c'est la destruction de tout égoïsme, l'oubli systématique de tout intérêt personnel, — par quoi l'âme se fait divinement libre, et véritablement aime, car l'homme le plus détaché de l'univers est celui qui aime le mieux les autres hommes ; le cœur le plus pur est toujours le plus humain. Le Parsifal de Wagner renonce aux joies des sens, qui toutes sont signifiées dans la tentation typique de la chair — les Filles-Fleurs, Kundry. Il renonce au plaisir héroïque de l'aventure, à l'orgueilleux bonheur des prouesses éclatantes, dès l'instant où l'unique mission de salut se manifeste à ses regards : « Moi, le fou, le lâche, j'ai pu m'égarer en de sauvages exploits d'enfant ! » s'écriera-t-il après s'être arraché aux étreintes de la séductrice. Même en son laborieux pèlerinage, au milieu des combats et des épreuves, il renoncera à la juste gloire, il ne compromettra pas, aux plus naturelles imprudences d'une action légitime, le pouvoir saint que Dieu lui confie, l'Arme par excellence, la Lance des douleurs rédemptrices : « *Unentweih't fuhr'ich ihn mir zur Seite... des Grales heil'gen Speer !* »

Wagner a voulu que Parsifal fût simple d'esprit. Le libérateur du Gral, c'est cet enfant, ce niais que raille Gurnemanz lui-même, car il ne sait ni son pays, ni le nom de son père, ni le sien propre. « Si bête que celui-là, grommelle le vieillard, je n'ai vu encore que Kundry seule! » Ainsi Wagner, cet homme au puissant cerveau, riche de haute raison et de rares énergies intellectuelles, vante en ses œuvres la simplicité, l'innocence de l'âme qui s'ignore. Il tient la science pour peu de chose, si l'amour n'en est l'aboutissement et la source. Il oppose aux calculateurs les naïfs, glorifiant les seconds au détriment des premiers. Les ruses de Mime, les perfides magies de Klingsor échouent pareillement devant Siegfried et devant Parsifal, « que protège le bouclier de sa folie ». Les

machinations ténébreuses d'Alberich, son persévérant effort de destruction, avortent en leur victoire même; Wotan, le grand songeur qui tenta d'imposer sa loi au monde, abdique finalement sa pensée et son espoir. La virginale prière d'Elisabeth triomphe au contraire des hommes et des démons : Senta, dans sa naïve extase, Elsa, dans son rêve confiant, ont vu, ont compris ce que nul autour d'elles n'avait su deviner. Et Gurnemanz, en ce même drame de *Parsifal*, est aussi un simple et un pur de cœur; fidèle servant de Titurel, cordial, aimant à prêcher les jeunes gens avec un ton de rude bonhomie, mieux doté d'expérience que de science, il était désigné plus que tout autre pour saluer le retour de l'Elu, pour expliquer, avec une foi d'enfant, la merveille du Vendredi saint. En cette heure bénie, il comprend à son tour le mystère qu'il a longtemps méconnu, et c'est lui qui baptise Parsifal, qui le sacre Roi : « Ainsi je bénis ton front, pour te proclamer notre chef, toi, le Pur, toi, l'Eprouvé plein de pitié, toi, le Sachant riche en œuvres de salut ! Comme tu as souffert les souffrances de celui que tu délivres, retire-lui à présent le dernier fardeau de son péché ! »

La pitié, la charité, l'amour, tel est le sentiment majeur qui se manifeste en Parsifal. Cette charité, c'est l'amour venu de Dieu, retournant à Dieu. Par la grâce, elle s'allume au cœur de l'Homme, elle s'y épanouit en fleurs de flamme, elle remonte de l'âme élue vers le Sauveur qui la fit naître, et s'élargit, en fraternelles miséricordes, sur tous ceux qui souffrent et qui désirent.

Pour l'homme que pénètre complètement cette pitié divine, la peine d'autrui n'est jamais indifférente. Il se sent destiné aux actions réparatrices, il a conscience d'une mission à remplir, et nulle douleur humaine ne lui est étrangère. Sa famille morale s'agrandit, s'étend par le vaste monde, englobe les êtres misérables qu'il n'a point vus, de qui le nom n'a jamais frappé son oreille. Une attraction mystérieuse le conduit où l'on souffre, où l'on pleure. A qui veut l'empêcher d'y courir, il répond

comme Parsifal : « Les frères là-bas, en leur cruelle détresse, se consument de désespoir, achèvent de tuer leurs propres forces !...— *Die Brüder dort, in grausen Nöthen, den Leib sich quälen und ertödten!* »

Vraiment sainte, la charité ne saurait périr : elle traverse les abîmes sans y sombrer, elle descend jusqu'aux fanges de nos crimes sans y souiller sa pourpre lumineuse. En vain Kundry, dans son égarement, veut faire servir aux fins mauvaises cette ardente pitié de Parsifal : inutilement elle attire l'adolescent par la pitié filiale pour le sort de Herzeleide ; inutilement, après la révélation du baiser, elle essaye de le retenir par la pitié pour elle-même. Parsifal pleure sur sa mère abandonnée de lui, il pleure sur Kundry, qui semble, elle, abandonnée de Dieu, mais il n'oublie ni la misère d'Amfortas, ni la captivité du Gral. Il gémit sur la démence de la pécheresse, qui cherche à étancher le désir éternel qui la dévore en la source de toute souffrance et de toute condamnation. Et sa pitié pour Kundry est plus tendre, plus passionnée que Kundry ne le peut concevoir : « Mon baiser t'a fait dieu, s'écrie la Femme en un transport d'enthousiasme effrayant ; laisse-moi, pour cette heure unique, être damnée ! Ne guéris pas la blessure que je porte ! — A toi aussi, répond Parsifal, à toi, criminelle infortunée, je viens donner la rédemption ! — Permets seulement que je t'aime, c'est là la rédemption que je veux de toi. — Tu auras la rédemption, et tu auras l'amour, si tu me montres le chemin pour trouver Amfortas ! »



Cette faculté de pitié de Parsifal se révèle, dès la première scène où il apparaît, par l'émotion violente que les paroles de Gurnemanz et la vue du cygne mort éveillent en lui. Car, lorsque la pitié est véritablement spontanée, elle compatit à toute souffrance, et la plus humble créature a droit de la fixer. Du reste, l'épisode du cy-

gne, on le sait, est une protestation de Wagner contre la dureté de la civilisation actuelle, l'indifférence de notre égoïsme pour la vie et la douleur des bêtes, car le désir des jouissances matérielles endurcit le cœur, et l'homme cruel pour l'animal l'est aussi pour les autres hommes. Cette question de la pitié, de la sympathie universelle, intimement liée au principe du renoncement, a préoccupé Wagner à mainte reprise, et l'on n'ignore pas que le personnage de Parsifal procède de l'Ananda des *Vainqueurs* (1).

La compréhension de la faute et de la douleur d'Amfortas se fait dans l'esprit de Parsifal par la pitié, après le baiser de Kundry, qui, inconsciente de ses propres paroles, disait au jouvenceau, quelques instants avant la tentation : « Qui t'a conduit ici, sinon le désir de la connaissance (2) ? » En cette crise terrible, — car il ressent alors la souffrance même d'Amfortas, Parsifal perçoit nettement l'universelle concupiscence, le désir coupable, dans qui le péché de la chair trouve sa manifestation principale, mais qui est une poussée de la convoitise égoïste vers toute jouissance appréciable, un attentat contre le monde entier; et jamais termes plus forts ne furent employés pour traduire cette convoitise effroyable : « Non !

(1) Dans une lettre à Liszt, datée de Londres, 7 juin 1855, Wagner dit que « l'organe de la connaissance » [l'intelligence] doit s'affranchir de l'obéissance à la volonté, du servage que lui imposent nos désirs égoïstes. Ainsi, l'homme parvient à une contemplation du monde dégagée des vouloirs ordinaires, c'est-à-dire « esthétique ». La sympathie désintéressée que le monde excite alors en nous , se traduit-elle alors principalement par l'association de notre cœur aux joies d'autrui ou la part prise à ses douleurs? (« *Es fragt sich nun ob unsere Sympathie eine Mitfreude, oder ein Mitleiden sein kann?* ») « Les véritables *Génies*, continue Wagner, et les véritables *Saints* de tous les temps nous répondent qu'ils ne voient que des *souffrances*, et qu'ils n'éprouvent par conséquent que de la *compassion* [au sens étymologique]... L'anéantissement du vouloir [égoïste] est l'acte qui caractérise le Saint. »

(2) « *Was zog dich her, wenn nicht der Kunde Wunsch?* » (acte II, 2e tableau). On remarquera le sens que prend le nom de Kundry, rapproché du mot « *Kunde* », en tout ce deuxième acte.

ce n'est pas la blessure !... Que le sang, là-bas, coule à torrents ! ici, ici ! l'incendie est dans mon cœur ! le désir, l'épouvantable désir qui saisit tous mes sens et qui leur fait violence ! Oh ! torture d'amour !... Comme tout frémit, comme tout tremble et chancelle, dans le monstrueux désir du Péché ! »

Le propre de la charité, c'est de comprendre la chute de celui qui tombe, la peine de celui qui souffre. Avant de devenir conscient de sa mission, le cœur qui aime en a le pressentiment mystérieux (1). Lorsque sa compassion voit clairement l'être qui la réclame, il se substitue à cet être : Parsifal s'associe instinctivement à la destinée d'Amfortas ; il désire, il se repent comme le coupable, bien qu'innocent de tout crime. Et Wagner a puissamment marqué cette substitution, que la vraie charité seule rend possible, dans la scène qui suit le baiser de Kundry : Parsifal a la vision soudaine du sanctuaire profané, du ral captif, — comme Amfortas au premier acte, alors que le Roi Pécheur contemplait le tabernacle en l'épouvante de ses remords. La musique reproduit, dans cette déploration terrifiée du Pur Simple, les motifs qui accompagnaient la lamentation déchirante d'Amfortas ; et les deux monologues tragiques concluent l'un et l'autre par un cri d'appel vers Dieu, une invocation suprême, issue d'une même progression sonore (2). Mais, aux frappantes simi-

(1) Cf. *Parsifal*, acte II, 2e tableau, première partie de la scène entre Parsifal et Kundry, à la phrase : « *Ha! was alles vergass ich wohl noch?* »

(2) Les correspondances et les oppositions établies par Wagner entre Amfortas et Parsifal ne sont pas limitées à ces deux scènes parallèles. Amfortas est l'ancien Roi et en quelque sorte l'ancien Prêtre du Gral; Parsifal sera le nouveau Roi et le Prêtre nouveau. Amfortas se désespère de sa faute ; Parsifal s'afflige de ses omissions. Amfortas est séduit par Kundry, vaincu par Klingsor, et perd la Lance sacrée ; Parsifal repousse la séduction de Kundry, brise le pouvoir de Klingsor, reconquiert la Lance. Amfortas cause indirectement la mort de son père Titurel ; Parsifal a causé, indirectement aussi, la mort de sa mère Herzeleide. Par la blessure qu'il a reçue, par la souffrance expiatoire, par la célébration dou-

litudes que la charité a créées, une différence s'accuse pourtant, commandée par le contraste entre cette charité de Parsifal et la repentance presque désespérée d'Amfortas : « Fais-moi mourir, délivre-moi par la mort, » gémit le Pécheur que sa trahison accable. « O mon Sauveur, s'écrie Parsifal enflammé de charité, ô maître de la Grâce! comment expier mes oublis, comment réparer ma lenteur à comprendre et à agir ? »

* * *

L'étude approfondie du personnage de Parsifal motiverait de nombreuses remarques, tant au point de vue de la caractérisation morale qu'à celui de l'effet scénique. Il y aurait lieu d'admirer la belle logique naturelle avec laquelle le rôle est conduit, l'évolution du sentiment et de la connaissance dans l'âme du Pur Simple, et les liens que la musique établit entre lui et les autres protagonistes du drame. Parsifal, Amfortas, Kundry, à des degrés très divers, en des situations très différentes, aspirent tous à ce Gral d'amour pour qui Dieu les créa, vers qui Dieu les mène, parmi les épreuves toujours, les chutes et les désolations parfois. Si la prière de Parsifal, au deuxième acte, reproduit d'une certaine façon, comme nous l'avons dit, la supplication lamentable d'Amfortas, le motif d'action impétueuse et sauvage qui souligne au début de l'œuvre la fougue désordonnée de l'adolescent libérateur se rapporte aussi à la chevauchée de Kundry, à la hâte et au trouble violent de la hagarde messagère. Et il faudrait indiquer tous les aspects du personnage, décrire le petit chasseur indompté du premier acte, l'inconscient et innocent héros du second, grandi tout à coup, transfiguré par la charité sainte, et

loureuse du sacrifice, Amfortas est l'image indigne du Sauveur; par la guérison qu'il apporte, par la compassion volontaire aux souffrances d'autrui, par la célébration glorieuse du mystère, Parsifal devient l'imitateur fervent du Christ.

le Roi sacerdotal du troisième acte, pur et compatissant toujours, après le long pèlerinage par « les sentiers de la souffrance et de l'erreur ».

Ici tout a un sens, une signification haute et précise. Avant que Parsival n'entrât définitivement au Royaume du Salut pour en restaurer la splendeur, il fallait que Titurel mourût, que Kundry fût pardonnée, et que l'absolution de paix atteignît, en sa personne, les Filles-Fleurs, qui déjà, aux délices du fatal jardin, avaient soupiré par moment de fugitives mais désirantes mélancolies. Et le motif essentiel qui blasonne les sentiments de Parsifal, ou plutôt son action, son intervention décisive, bénie, glorieuse, parcourt lui aussi un cycle merveilleux, tantôt fanfare de jeunesse éclatante, rythme joyeux et rapide, appel enjoué, chaste encore dans son exubérance, tantôt enfiévré de zèle et de généreuse ardeur, ou solennel, ou attristé d'amère fatigue et comme voilé de deuil, ou enfin royal, irradié d'or et de pourpre.

Le renoncement, la pureté, la charité ont ce privilège merveilleux de tourner le mal en bien, d'employer aux miracles de la Grâce les œuvres du Péché. Toutes les entreprises dirigées contre Parsifal échouent. Le jeune héros, le futur saint, repoussé de la Gralsburg, méconnu même des bons, est attiré par les artifices de Klingsor vers le Château de séduction. Kundry est désignée pour la chute du Pur Simple, et justement, par son baiser, elle lui enseigne la souffrance d'Amfortas, elle exalte en lui la pitié, naguère encore instinctive, incertaine de son devoir, clairvoyante à présent, et désormais invincible. Elle lui apprend sa mission, elle l'y jette. La tentation de Parsifal devait être pour Kundry l'asservissement complet aux volontés infernales, l'aggravation de son esclavage, l'anéantissement de son aspiration désespérée vers l'auguste vérité de l'Amour, et par là, précisément, Klingsor voit son esclave lui échapper. Cette tentation n'a point enchaîné Parsifal, mais c'est par elle que Parsifal pourra

délivrer Kundry. Klingsor a brandi la Lance divine pour en frapper l'adolescent désarmé, et, ce faisant, il la perd, il la donne réellement à Parsifal.

Et voici la dernière scène. Sans violence, sans explosion orchestrale, la lumière inonde soudain la symphonie ; Parsifal est dans le sanctuaire, il apporte la guérison et la bénédiction. Il monte au tabernacle, il prend le Gral en ses mains prédestinées : la vérité du Salut, qui est l'Amour, se manifeste enfin sans ombres, vivante lumière, pôle de gloire où doivent tendre, au plus haut période de leur ascension sainte, toute pensée, tout désir, toute action. C'est là le sens suprême de l'œuvre wagnérienne. « Grand est le prestige du Désir, avait d'abord écrit le poète en cette page finale, mais plus grand est le pouvoir du Renoncement... » Wagner a supprimé cette explication, voulant que le drame parlât seul, et c'est un cantique, une bonne nouvelle d'extase qui monte de toutes les bouches : « Rédemption au Rédempteur ! — *Erlösung dem Erlöser!* » Rédemption au Rédempteur, délivrance pour le Gral, pour le Sauveur, — car, trahi par le crime des uns, oublié par l'impie indifférence des autres, le Rédempteur vit parmi nous, captif de son amour, et le seul amour de ses fidèles peut exaucer son miséricordieux désir. Rédemption au Rédempteur — car tout esprit doit délivrer la Vérité, qui le racheta, des compromissions, des mensonges qui cachent ou dénaturent le trésor authentique, unique bonheur, unique salut. Rédemption au rédempteur, — car celui qui veut agir à l'imitation divine, celui que la charité fervente inspire, qui renonce le monde et l'égoïsme de son propre vouloir, qui aime ses frères, les secourt et les délivre, celui-là s'affranchit de toute servitude, celui-là se délivre soi-même.

Par cette parole suprême, en cette scène incomparable où *Parsifal* s'achève, l'Art croyant et aimant manifeste son immortelle beauté. Ce chant libérateur précède la triomphale affirmation de la musique, le retour resplen-

dissant d'un motif sacré entre tous, évoquant le miracle par excellence de l'Amour. Et ce n'est pas seulement, en cette sublime conclusion, le drame de *Parsifal* qui se résume et s'exprime, c'est toute l'Œuvre, c'est l'Art entier de Richard Wagner.

TABLE DES MATIÈRES

PREMIÈRE PARTIE

DEUXIÈME PARTIE